

دراسات
أدبية

جماليات الفنون

د. رمضان بسطاويسي



العامية للكتاب



دراسات أدبية

جماليات الفنون

رئيس مجلس الإدارة

د. سمير سرخان

رئيس التحرير

د. صلاح فضل

الإشراف الفني

نجوى شامسي

مدير التحرير

محمد حسن عبد الحافظ

سكرتيرة التحرير

علاء عبد المعطي



تصميم الغلاف: الفنان : سمية الميسري

دراسات
أدبية

جماليات الفنون

د. رمضان بسطاويسي



دار النشر العامة للكتاب

١٩٩٨

مقدمة

موضوع هذا البحث هو : « الفن والحضارة في فلسفة هيغل الجمالية » ، وتحديد هذا الموضوع بشكل دقيق أمر مهم ، لأنه يكشف عن مضمون البحث ، ويحدد الخط الفكري الأساسى الذى يسمى البحث نحو إبرازه وتحليله وتقدمه ، وهدف هذا البحث هو دراسة فلسفة الفن عند هيغل ، وتحليل فلسفته الجمالية • لذا قد يبرز تساؤل - هنا - عن ورود كلمة « الحضارة » فى عنوان البحث ، الذى لم يأت عفوا ، وإنما لأن الحضارة وثيقة الصلة بمستوى البحث ! لأن المتأمل فى الفلسفة الهيغلية ، يجد أنها فلسفة كلية نسقية يترابط مجموع مفاهيمها فى إطار الجدل الهيغل الذى يرتبط فيه المنطق بالتاريخ من خلال رابطة انطولوجية لا تنفصم عراها ، بحيث لا تستطيع أن تتناول أى فكرة أو موضوع من الموضوعات التى طرقتها الفلسفة الهيغلية إلا من خلال النسق العام لفلسفته • ويرتبط تحليل هيغل للجمال والفن ارتباطا وثيقا بنظريته الفلسفية والتاريخية العامة ، « ولقد تطورت نظرة هيغل للفن من خلال تطوره الفلسفى ، ولذلك لا يمكن عزل نظره للفن عن فلسفته الميتافيزيقية والسياسية » (١) •

ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال بشكل مستقل عن المبادئ الرئيسية لفلسفة الهيجلية ، وهي الكلية والسلب ، والتناقض ، والفكرة الشاملة ، والحرية ، والتاريخ الذى يعتبر من المبادئ الجوهرية فى فلسفة هيجل ، لأنه يعبر عن سعى الروح نحو الحقيقة التى تشكل جوهرها الحقيقى ، والفن هو أحد أشكال هذا السعى ، فالفن عند هيجل ليس منة تالفة بين الإدراك والنزوع كما هو الحال عند كانط Kant بل يقع الفن فى قلب الفلسفة الهيجلية ، لأنه مرتبط بالتاريخ ، والتاريخ مرتبط بالروح ، لأنه يمسك مسارها . والفن عند هيجل شأنه شأن الدين والفلسفة ، فهو أحد الأشكال التى تنوضع فيها الروح ، فالفن هو الروح الذى يتأمل ذاته فى حرية كاملة ويعبر عن ذلك بشكل حسى ، والدين هو الروح الذى يتصور ذاته فى خشوع ، أما الروح الذى يفكر فى ماهيته من خلال المفاهيم ، فهو الفلسفة .

ولذلك فللفن والدين والفلسفة مضمون واحد - عند هيجل - لكن يختلف الشكل فيما بينها وقد عبر هيجل عن هذا قائلا : « يوجد عنصر الروح الكلى فى الفن حلىس وصورة ، وفى الدين عاطفة وتبثيل ، وفى الفلسفة فكر خالص وحى » (٢) .

ولابد أن نؤكد ، من البداية ، أن هذا البحث لا يدرس الحضارة عند هيجل بشكل منفصل عن الفن ، ولكن يدرسها بوصفها مدخلا ، ونتيجة له ، والمتصور - هنا - بدراسة الفن والحضارة (*) هو : تناول الفن والثقافة ، بوصف الفن أحد مظاهر الثقافة ذاتها ، ولذلك فإن دراسة الفن والحضارة تعنى تحليل القضايا الرئيسية فى فلسفة الفن عند هيجل ، لأن الحضارة أو الثقافة Bildung تجسد لدى - على نحو عيى وملبوس جدلية الإنسان ووضعه الاجتماعى ، وبالتالي يصبح الفن - من خلال الحضارة - تعبيرا عن الجوانب الانطولوجية والايستمولوجية لمرحلة الرعى الإنسانى وتطوره . ولذا ، فالفن - عند هيجل - ليس قهرا للاغتراب الذى يمزق الإنسان فحسب ، وإنما هو تفتح لامكانياته الكامنة فيه ، وهو - أيضا - ادراك نوعى للعالم على نحو تشخيصى محسوس ،

(٢) Hegel's Philosophy of Right Trans. and with notes by T.M. Knox, Oxford University Press, 1976, p. 216.

(*) تعنى كلمة الحضارة عند هيجل معانى متعددة ، وهو لا يستخدمها بشكل مباشر ، إلا حين يقارن بين الحضارات القديمة والحديثة ، وكان يستخدم الحضارة بمعنى الثلاثة ومختلف الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية

وهو ليس « زينة للحياة » ، انه يخلق اشكالا تعبر فيها الشعوب عن المعنى العميق للحياة » (٣) .

بروالمفن عند هيجل تقليدا للطبيعة أو محاكاة لها ، وانما يتخذها وسطا للتعبير عن الجوانب المختلفة للوجود الانساني ، لكي يدرك الانسان ذاته ، ويتحرر من الغرق في أسر الجزئي ، ليصل الى الكلية في الفن ، التي تستوعب كل التجارب الشخصية ، لتتحول الى تجربة انسانية عامة ، وشاملة . فالانسان يدرك ذاته ، حين يخرج ما في داخله في شكل حسي خارجي . ولذلك فالشكل الحسي في الفن ، هو الوسيط الذي ينقذ الانسان من الجزئي والخاص وتفاصيل الحياة اليومية ويسمو به الى العام ، وينفذ الى جوهر الواقع الكلي . واذا اردنا ان نحدد موقع الفن من فلسفة هيجل ، فان هذا يظهر - لنا - بوضوح ، اذا نظرنا الى فلسفة هيجل على انها دراسة لتاريخ الحياة الروحية للانسان ، وهي تتعين ، ولذلك كان النشاط الروحي للانسان كما يتجلى في تاريخ العالم ، وما ينتج من اشكال اجتماعية كالدولة ، وما يتعين في الدين والفن والفلسفة (٤) ، هو من أهم الموضوعات التي تحدث عنها هيجل بوصفها ، مثلا أعلى للوجود الذي يلتقي فيه العقل مع الطبيعة في واقع عيني ، أي في الوحدة التي تستوعب التناقض ، لأن الفن مرتبط بالحقيقة كما يفهمها هيجل ، في العالم البشري حيث يرتد المطلق الى ذاته بوصفه روحا مطلقا . ويمكن ان نوضح هذا ، بأنه اذا كان موضوع الفلسفة الهيجلية (٥) هو الحقيقة أو المطلق ، فان صيرورة المطلق تتضمن ثلاثة معان رئيسية : هي الفكرة المنطقية أو التصور أو الفكرة الشاملة « Begriff » ، ثم الطبيعة ، وأخيرا الروح .

وقد حاول هيجل في فلسفته دراسة كل مظاهر الروح أو الفكر ، لتقديم فلسفة في الحضارة الانسانية ، ووضح الأسس لدراسة الوعي

(٣) روجيه جارودي ، فكر هيجل ، ترجمة : الياس مرقس ، دار الحقيقة ، بيروت بدون تاريخ ، ص ٢١ .

(٤) د . امام عبد الفتاح ، المذهب الجدلاني عند هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ١٦ .

(٥) ذهب بعض الباحثين الى النظر الى فلسفة هيجل بوصفها جمالية ، لأنها تسعى الى التناغم العميق بين الانسان والعالم ، لنذكر في ذلك على سبيل المثال : Mure (G.R.G.) : Introduction to Hegel, Oxford Clarendon Press, London, 1989.

الانسانى وتطوره ، فهو لم يقتصر على دراسة الحياة الباطنية للانسان ، وتفسيرها ، اى الروح الذاتى ، بل درس - ايضا - الروح فى اشكال انتاجية الخارجية كما سيتضح فى اصال الجماعة البشرية ، مثل : الدولة والقانون والاخلاق ، « وهو ما يطلق عليه » : الروح الموضوعى ، وكما يتحقق الروح فى الاشكال العليا - فى الفن والدين والفلسفة - وهو ما يطلق عليه : « الروح المطلق » .

يحاول هذا البحث دراسة التحقيقات المينية للروح المطلق ، كما تتبدى فى الفن ، أى أنه يتجاوز تقديم فلسفة هيغل الميتافيزيقية الا بالقدر الذى يسمح بفهم أفكاره للفن ، لأن الفن هو بمثابة تطبيق للفلسفة الهيكلية ، ومن ثم ، كان هذا التطبيق يستلزم الأحاطة بجوانب كثيرة من الفلسفة الهيكلية ، وهى لا تظهر بشكل مباشر فى ثنايا البحث .

وإذا تساءلنا : لماذا تقدم بحثا فى جماليات هيغل بالذات ، وما مدى حاجتنا الى هذا ، وماذا يضيف ذلك الواقع الثقافى الراهن لدينا ؟

تتبع أهمية البحث فى جماليات هيغل من كونه ينظر الى تاريخ علم الجمال ، (وفلسفة الفن) بوصفه حلقات تكمل بعضها بعضا ، وهذا يعنى ان دراسة الجمال لديه هى دراسة لتسارخ الجمال والفن ، وهذا الأمر - لدى هيغل - نجده - أيضا - فى دراسته للفلسفة ، فالفلسفات كلها تشكل حلقات مترابطة تومى الى الحقيقة ، لأن كل فلسفة تنبع من الفلسفات السابقة عليها ، وإذا كانت مهمة الفلسفة عند هيغل هى الوصول الى الحقيقة ، فإنه يحاور كل الفلسفات التى سبقته ، وكتابه « محاضرات فى تاريخ الفلسفة » هو حوار جدل ، وموسوعة متكاملة عن تطور الفلسفة فى ادراكها للحقيقة ، وهذا ما نجده فى « محاضراته عن فلسفة الفن الجليل » ، حيث يستوعب الاتجاهات السابقة ، ويتضمنها - أيضا - ولذلك فإن دراسة جماليات هيغل هى محاولة لرؤية تطور الفكر الجمالى من خلال فيلسوف استوعب وحلل كل الأفكار فى تاريخ الفن . وجماليات هيغل - كما تبدو فى هذا الكتاب - لا تفصل بين فلسفة الفن ، وتاريخ الفن ، وأشكال وإبداعات الفن ذاتها - مما يجعل دراسته مجالا خصبا للفنان والناقد ، وعالم الجمال .

ولذلك فكثير من أفكار هيغل - فى الفن - ليست جديدة تماما ، لكن الجودة والعمق فى هذا العرض التركيبى ، الذى يقدمه هيغل ، لفكرة الكلية فى الفن ترجع الى أفلاطون وأرسطو ، ولكن الجديد فى فكر هيغل .

أنه يقدم فكرة الكلية من خلال تحليله لقضايا الإبداع والاعتراب ، وتطور الوعي الإنساني في الحضارة الإنسانية ، فهو يدرس الفن باعتباره نشاطا إنسانيا يعبر عن الحقيقة ، وهو يسمى للإجابة عن سؤال مهم وهو : كيف يمكن للفن أن يعبر عن الحقيقة ؟ وفي إجابته عن هذا التساؤل ، يكشف حقيقة الفن ، ودوره في التعبير عن الوعي البشري في الحضارات المختلفة ، ولذلك فهو لا يقدم دراسة نظرية خالصة للفن ، إنما يتجاوز هذا إلى تقديم دراسات تطبيقية لكل فن من الفنون ، والسمات الخاصة لكل فن في عصوره المختلفة ، ففي « ظاهريات الروح » يتوقف هيغل عند الفن حين يتحد بالدين - عند الإغريق - وهو ما يطلق عليه اسم « الديانة الجمالية » ، حيث تعبر الشعوب عن تصوراتها للعالم ، ثم ينتقل للعصر الحديث الذي أصبح للفن فيه مكان ثانوي في حياة الأفراد والمجتمعات .

وحين يتعرض هيغل لدراسة الفن الإسلامي ، فإنه يدرسه من خلال السمات الجوهرية للروح الإسلامية ، ولهذا فهو يوضح أن الفن الإسلامي مطابق لجوهر الدين الإسلامي الذي يرغب في التجسيد .

والواقع أن النواحي لهذا البحث نوعا : نواحي ذاتية متصلة بالباحث ، ونواحي موضوعية تتصل بإقناعه الثقافي ، أما النواحي الذاتية فهي تنبع من دراسة الباحث لعلم الجمال لدى جورج لوكاتش G. Lukács (١٨٨٥ - ١٩٧١) . في بحث سابق ، ولوكاتش من أبرز علماء الجمال المعاصرين الذين تأثروا بهيغل بشكل مباشر ، ولذلك كان يعود البحث إلى النصوص الهيجلية كلما أراد البحث عن أصول القضايا التي يطرحها لوكاتش ، ولذلك فإن تأصيل اتجاه لوكاتش يلزم الرجوع إلى هيغل الذي يعتبر مصدرا رئيسيا للفكر الجمالي المعاصر ، ومحاولة من الباسح في اكتساب أدوات نظرية وإجرائية تمكنه من تحليل النماذج الإبداعية ، ولا سيما أن الباحث له عدة محاولات في هذا الميدان .

أما النواحي الموضوعية فهي ترجع إلى عدة أسباب منها : أن الواقع الثقافي يشهد لدينا في الآونة الأخيرة نماذج إبداعية في القصة القصيرة ، والرواية ، والشعر تقوم على أساس جدلي بين الشكل والمضمون ، دون أن تظهر أعمال تقليدية في مستوى هذه الأعمال الإبداعية ، رغم أن الواقع الثقافي يشهد عرضا وفيرا لكثير من الاتجاهات الجمالية والتقليدية المعاصرة . وهذا ما أوجد هوة واسعة بين الإبداع والنقد ، وأوجد ثنائية بينهما ، رغم أنهما - في الحقيقة - وجهان لعملة واحدة ، ولعل هذا يرجع إلى عدم وضوح الأسس الفكرية والفلسفية والحضارية لجماليات العمل الإبداعي .

ومن ثم تختلف النقد عن تفهم الأعمال الإبداعية ، واكتفى - في كثير من الأحيان - برد الأعمال الريادية الإبداعية الى ما يمثلها في التجربة الغربية ، رغم تناقض الأسس الحضارية والفكرية للأعمال الغربية مع ما طرحه أعمالنا الإبداعية * ويمكن توضيح هذه الفكرة بأن لدينا كثيرا من الأعمال الإبداعية التي يستعصى فهمها من خلال النقد التقليدي ، فيلجأ الناقد الى تفسيرها من خلال الأعمال الإبداعية التي تصدر في الغرب ، التي قد تتماثل معها في البناء والأسلوب ، رغم أن الأعمال الإبداعية الغربية قد تصدر عن فلسفة خاصة في استخدام اللغة ، أو تصوير المكان، مثل : الفينومينولوجيا ، بوصفه أساسا إبداعيا للرواية الجديدة لدى ناتالي ساروت وجرييه ، حيث تتفق أعمالها في شكلها مع ما يضمونه من قصد ، ولذلك فإن فهم الأعمال الإبداعية يردنا كلية الى النموذج الغربي ، يخالف أبسط لمبادئ النقدية ، وهو أن الأعمال الإبداعية هي مظهر يمر عن تطور الوعي الحضاري ، وفهمه لذاته ، ولذلك - مثلا - لا يمكن رد أعمال أدوار الخراط وصلاح عبيد الصبور وأدونيس الى جويس ، واليوت واللاميه ، دون أن نتبين أن جوهر التجربة لدى هؤلاء المبدعين العرب يختلف عن جوهر التجربة الغربية ، وتقصّد بالجوهر ، الأسس الفكرية والاجتماعية التي تقوم عليها الحضارة في كل منها ، فالعمل الإبداعي ليس علاقات رمزية داخل العمل الفني فقط ، وإنما هو تصور العلاقة الجدلية بينه وبين الحضارة التي ينتمي إليها ، ولذلك فإن دراسة هيجل هي نقي لوجود الثنائية بين الإبداع والنقد ، والفن والحضارة ، لأنه يؤكد على الوحدة الكلية بينهما كما سيتبين هذا أثناء البحث .

ولا ينبغي هذا البحث أن يقدم حلولاً نظرية لمشاكل الفن والإبداع من خلال هيجل ، لهذا يتناقض مع أسس الفلسفة الهيكلية التي ترى أن فلسفة الفن لا تسعى الى فرض قواعدها على الفنانين في تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه - واقميا - في الأعمال الفنية . دون أن تأخذ على عاتقها صياغة شروط ما للانتاج الفني * ولذلك فإن دراسة هيجل هي نوع من الحوار مع تجربة الحضارة الغربية لدى أبرز أعلامها الذين ساهموا في صياغة العقل والوجدان الأوروبي المعاصر ، ودعوة لطرح القضايا الجوهرية في الثقافة والجمال في واقعا الراهن (٣) .

(*) هل يمكن التساؤل عن السبب في غياب الدراسات الفكرية لواقعنا الثقافي والاجتماعي والسياسي ، يرجع الى عدم وجود منابر ثقافية يساهم من خلالها دارسو الفلسفة والمهتمين في إثارة القضايا ؟ أم أن الامر يرجع الى أن المجال لا يتسع للفلسفة باعتبارها أكثر العلوم جدلية في نقد الواقع والثقافة ؟

ومن الأسباب - أيضا - : أن الفكر الغربي يشهد الآن حركة فكرية ، في مجال العلوم الانسانية بوجه خاص ، وتوجد محاولات عنيفة لاعادة دراسة هيجل ودلتاي وماركس من خلال رؤى ومناهج جديدة ، ومنها على سبيل المثال : قراءة التوسيد لماركس ، وقراءة ماركيز ل هيجل من خلال انطولوجيا هيدجر ، هذا بالإضافة الى الدراسات المعاصرة في علم اللغة الحديث ، والبنوية والسميولوجيا (٢٤) ، وغيرها من الاتجاهات التي تقدم طرقا مختلفة في تناول العمل الفني ، حتى نادى البعض بعلم الفن ، وهذا ما سبق أن نادى به شلنج من قبل ، بحجة أنه لابد أن يكون هناك علم قائم بذاته يختص بحل إشكاليات العمل الفني. ، وعليه القضية مثار جدل طويل بين المهتمين بالنقد ونظرية الفن والفلسفة ، ويمكن القول - باختصار - أن الفلسفة - بالمعنى الهيجل لا تزال تقدم اضافات حقيقية لنظرية الفن ، على أساس أن أي نظرية أو فلسفة في الفن تعكس موقفا وروية معرفية ووجودية للعالم .

وكثير من إشكاليات الابداع الفني العربي ترجع الى الفصل بين النقد في جانبه الاجرائي ، وبين الأصول الفلسفية لأية نظرية نقدية ، ولذا لابد - من تتبع هذه الاتجاهات النقدية في أصولها الفلسفية - وبالتالي فهم موقفها الحضاري والتاريخي والأخلاقي ، وهنا يأتي دور الباحثين في الدراسات الجمالية وفلسفة الفن في فهم وتحليل هذه الاتجاهات النقدية المعاصرة بشكل لا يوصل بين الجوانب المعرفية والوجودية لأية نظرية نقدية وبين الخطوات الاجرائية في النقد الفني . ويعتبر هيجل الأصل الفلسفي لكثير من النظريات النقدية المعاصرة التي قمحها لوكتاش وجوليمان وجماعة فرانكفورت ، مثل : أدورنو ، والتر بنيامين ، وماركيوز والاتجاهات الماركسية في النقد . ولهذا فان دراسة فلسفة هيجل الجمالية تفسح عن الجوانب الفلسفية والأيدولوجية لكثير من الاتجاهات المعاصرة ، ولذلك يقول جورج لوكتاش : لولا هيجل ، ما كان الجمال على ما هو عليه الآن . وهذا الأمر ليس خاصا بهيجل وحده ، وإنما نجد - أيضا - في النظرية النقدية التي تعتمد على انطولوجيا هيدجر في اللغة والشعر ، فلا يمكن فهم الدلالة العميقة لهذا النقد ، دون الرجوع الى فلسفة هيدجر الميتافيزيقية .

(*) السميولوجيا Semiology هي علم العلامات ، ويرجع هذا المصطلح الى دى سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٢) الذي قال أن من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع ويحدد جزءا من علم النفس الاجتماعي ، والمصطلح مشتق من الكلمة اليونانية Semaio ، التي تعني علامة ، وهذا المصطلح ليس غريبا من الكلمة لأن بيرس (١٨٣٩ - ١٩١٤) يرى : أن للفظ هو نظرية العلامات .

وتتبع أهمية دراسة هيغل - أيضا - من كونه قد تعرض لكثير من القضايا المطروحة لدينا الآن ، والتي تحتاج الى تاصيل نظرى وفلسفى ، ومن هذه القضايا : اليمع الجمالى فى العملية الابداعية ، أشكال الفنون ، تطور الفنون ، الشكل والمضمون فى العمل الفنى ، الفن والايديولوجيا .

وإذا تساءلنا كيف يمكن دراسة فلسفة الفن عند هيغل ؟ لا بد أن نشير الى الدراسات السابقة التى قدمت عن هيغل (٢٠) ، لأن هذه الدراسة هى بمثابة تطبيق وتحقيق عينى للجدل الهيجل فى مجال الفن . ولأنه لا يستطيع أى باحث أن يقدم - بمفرده - الفلسفة الهيجلية فى مجالاتها المختلفة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث هو حلقة من حلقات الاهتمام بهيغل فى اللغة العربية ، واستكمالا للجهود والدراسات السابقة التى قدمت من قبل .

والمنهج المتبع فى البحث هو منهج تحليل نقدى ، فهو يهدف الى عرض نظرية هيغل الفلسفية فى الجمال والفن ، من خلال تحليل نصوص هيغل الأساسية حول هذا الموضوع ، ولقد اقتضى عرض نظرية هيغل وإبرازها ، أن يلجأ الباحث الى مقارنة نصوص هيغل بالكتابات التى يطرحها هيغل . ولتحقيق هذا الهدف ، اعتُمدت بشكل أساسى على مؤلفات هيغل نفسه مترجمة الى اللغة الانجليزية ، وبصفة خاصة على مؤلفه الرئيسى « الاستطيقا - محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » لأن نظرية هيغل فى الفن ، متضمنة فى هذا الكتاب . منجى أنه قد أشار الى بعض القضايا الجبالية فى ظاهريات الروح (١٨٠٧) ، وفى « موسوعة العلوم الفلسفية » فى الجزء الثالث عن « فلسفة الروح » (١٨١٧) ، وقد أثار - أيضا - للفن فى كتابه « محاضرات فى فلسفة الدين » ، وفى كتابه « محاضرات فى فلسفة التاريخ »

(*) لابد من الإشارة للدور الرهاى الذى قام به د . إمام عبد الفتاح فى دراسته للمنهج الجدلى عند هيغل ، هذا بالإضافة الى ترجماته المتعددة للنصوص الهيجلية . مما ساهم فى فتح الباب لدراسات جديدة عن الفلسفة الهيجلية . وساهم - أيضا - فى نشر - الفلسفة الهيجلية على نطاق واسع ، ولذلك يمكن اعتبار هذا البحث ثمرة من ثمار هذا الدور الذى قام به د . إمام عبد الفتاح ، ومن أبرز الدراسات أيضا : دراسة وليد كسار : الرعى وتطوره عند هيغل « ملخصات » اشراف يحيى مودى جامعة القاهرة ١٩٧٥ ، ودراسة يوسف ضلحة عن السلب واليوتوبيا عند هيغل وفارغوت « دكتوراه » اشراف حسن حنظل جامعة القاهرة ١٩٨٦ ، ود . تازلى استاهيل : القنص - وتاريخ هيغل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦

وقد استلهمت منها في إبراز الجوانب المختلفة لدوية هيكل الجمالية ،
بجانبه التي كتبت من جماليات هيكل كما تتجلى في الظاهريات ، لكن
الاعتماد الأساسي كان على كتابة الرئيسى عن الاستطيقا .

وبالطبع إن كثيرا من المراجع — سواء تلك التي كتبت — عن هيكل
أو المراجع العامة التي تملكت بموضوع البحث — قد أفادت في هذا البحث
بصورة أو بأخرى ، ولكن الملاحظة الواضحة هي اعتماد البحث على مؤلفات
هيكل نفسه ، لأن موضوع البحث وخطه العام قد استندا من كتابات
هيكل ذاتها ، لا سيما أنه كثيرين من الشراح ، كانوا يحاولون تفسير
هيكل وفق رؤيته الخاصة واتجاهه الفكرى العام ، لكن يؤسس عليه
نظريته الخاصة .

وقد يعترض البعض بأن الكتاب الذى نعتبه عليه بشكل أساسى
هنا هو عبارة عن محاضرات كان يلقيها هيكل ، وبالتالي فإن الصياغة
وبعض الإحطاط قد ترجع إلى تلاميذه ، وبالتالي لا يمكن النظر إليه بوصفه
انتاجا أدبيا لهيكل ، ولكن يوزان ذلك حسب هذا الخلاف حيث قال عن
كتاب « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » : أنه يمكن الاعتماد عليه
بشكل جوهري في عرض نسق هيكل في علم الجمال (٦)

وتوجد ترجمات كثيرة لهذا الكتاب ، لكن أهم الترجمات ، هي :
ترجمتان كاملتان في اللغة الانجليزية وترجمة كاملة في اللغة الفرنسية ،
والترجمة الانجليزية الأولى قسام بها أوسناسون F. P. B. Osmaston
التي صدرت سنة ١٩٢٠ ، تحت عنوان « فلسفة الفن الجميل The
Philosophy of Fine Art (٧) ، في أربعة أجزاء ، أشار فيها المترجم الى
أربع ترجمات انجليزية لبعض أجزاء الكتاب قبله ، وأشار أيضا الى
ترجمة فرنسية ، وبين أن أهم هذه الترجمات هي ترجمة بوزانكيت
Bosanquet ، لأن الترجمات الأخرى كانت مشيرة
من النص الأصلى لهيكل ولا تلتزم به ، ولذلك كانت تعتبر هذه أول ترجمة
انجليزية كاملة اعتمدت على نصوص محاضرات هيكل التي جمعت من
تلاميذه ونشرت في برلين سنة ١٩٢٥ بعد وفاة هيكل ، ويعترف المترجم

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic from the
Greeks to the 20th Century.. Macmillan Library, New York, 1953,
p. 334.

بإستفادته من ملاحظات بورانكيت ، لا سيما في كتابه تاريخ علم الجمال ،
الذى أوضح ارتباط فلسفة هيجل في الفنون الجميلة ، بنسقه الفلسفي
العالم .

... وأهم ما يميز هذه الترجمة هو وجود فهرس واف في نهاية الأجزاء ،
وهو بمثابة دليل للقارئ ، ولكن هذا الفهرس نجده في الترجمة الانجليزية
الأخرى وهي ترجمة نويس T. M. Know ، التي تقع في مجلدين ،
وعنوانها الاستطيقا ، محاضرات في الفن الجميل (١٩٧٥)
« Aesthetics, Lectures on Fine Art »

وبين نويس أن هذه الترجمة الجديدة كانت ضرورية ، لأن ترجمة
أوسماستون لم ترجع الا الى طبعة واحدة قديمة ، وهي طبعة ١٨٣٥ (٣) ،
بينما رجع نويس الى طبقات متعددة من النص الألماني ، وآخر الطبقات التي
رجع اليها هي طبعة برن Bonn سنة ١٩٦٩ .

أما الترجمات الفرنسية ، فأول ترجمة لهذا الكتاب صدرت في
باريس سنة ١٨٤٥ حتى سنة ١٨٥٢ ، وقام بها بنارد Benard في خمسة
مجلدات ، ولكن الترجمة جاءت صعبة وعسيرة الفهم ، ثم جاءت ترجمة س .
جانكليفيتش S. Jankelovitch في أربعة مجلدات في باريس سنة
١٩٤٤ ، وتتميز هذه الترجمة بأنها حاولت تطوير ترجمة بينارد . وقد
أبدى نويس الكثير من الملاحظات حول عدم دقة ترجمة أوسماستون
وحواشيه ، مما دعاه الى انجاز هذه الترجمة المصار اليها ، وهي الترجمة
التي اهتمت عليها في كل مراحل هذا البحث .

يبقى أن نشير الى محتويات البحث ، الذي يتكون من مقدمة
وسبعة فصول ففي المقدمة ، حددت المقصود بعنوان البحث ، بأن البحث
لا يهدف الى دراسة الحضارة ، وإنما يدرس الفن في صورته الهيكلية
التي تقترن بالحضارة ، وبينت دوافع البحث وأهميته ، وفي الفصل
الأول : درست مشكلة الحقيقة عند هيجل ، وأشارت الى أقسام الفلسفة
الهيكلية بهدف بيان موقع الفن منها . وفي الفصل الثاني ، بينت فيه
مفهوم الحضارة عند هيجل ، وجماليات هيجل كما تتبنى في ظاهريات

(*) ويطلق على هذه الطبعة طبعة هوثو . Hotho نسبة الى أحد تلاميذ هيجل ،
وهو هوثو (١٨٠٢ - ١٨٧٢) الذي جمع محاضرات هيجل في فلسفة الجمال ونولى
نشرها من سنة ١٨٢٥ حتى سنة ١٨٢٨ وهي أول طبعة تصدر بالألمانية عن نص محاضرات
هيجل بعد وفاته .

الروح . وفي الفصل الثالث : تناولت ميثافيزيقا الجميل عند هيجل ، والجمال في الطبيعة والجمال في الفن ، وفي الفصل الرابع ، تناولت فلسفة الفن عند هيجل . وفي الفصل الخامس : عرضت لتاريخ الفن عند هيجل ، ومشكلة تطور الفنون ، وعرضت لأنماط الفن الثلاثة : النمط الرمزي ، والكلاسيكي ، والرومانتيكي ، وفي الفصل السادس : عرضت لنسق الفنون الجميلة ، ونظرية هيجل في العمارة والنحت وفي التصوير ، والموسيقى ، والموسيقى والشعر ، وفي الفصل السابع : بينت أثر هيجل بشكل عام على الفكر الجمالي المعاصر لاسيما لدى كروتشه ، ثم طرحت محاولة لرؤية نقدية لفلسفة هيجل الجمالية تبرز اسهامه الرئيسي في علم الجمال ، لأن المقصود بالنقد ، ليس تصيد الأخطاء الجزئية ، وإنما الأهم إبراز الاسهامات الفعلية .

الأسس الفلسفية لجماليات هيجل

« الحقيقة عند هيجل »

تمهيد :

موضوع هذا البحث هو دراسة فلسفة هيجل الجمالية ، ولقد أثرنا في مقدمة البحث إلى أن الطابع الجدل لرؤية هيجل الجمالية هو الذي حتم علينا أن نضع كلمة « الحضارة Civilization » بجانب « الفن Art » ، لأنه لا يمكن دراسة الفن عند هيجل بمعزل عن التاريخ والثقافة والحضارة ، ولأنه ببساطة - إذا تأملنا تاريخ الفن - سنجد أنه يسكن تاريخ الإنسان بصورة من الصور ، فالفن يصور لنا مسيرة الحضارة الإنسانية وسنات الضروب أفكارهم وتصوراتهم الدينية والجمالية ، ويمكن دراسة الذات القومية لأمة من الأمم من خلال دراسة فنها ودينتها وفلسفتها (*) . وقبل أن نعرض لفلسفة هيجل في الجمال والفن لابد أن نشير إلى الأصول الفلسفية التي تقوم عليها رؤية هيجل الجمالية ؛ لأن تطبيقاته للجدل في تاريخ الفلسفة والتاريخ والقانون والجنس والدين لا تنفصل عن فلسفته العامة ، حتى أنه يصعب التفرقة - في بعض الأحيان -

(*) وأما هذا كثير من المؤرخين إلى دراسة الجوانب الاجتماعية والحضارية من خلال تاريخ الفن ، انظر على سبيل المثال : أرنولد هاوزر : الفن المجتمع عبر التاريخ ترجمة : د. هزاد زكريا ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦

بين هذه الميادين ، وبين فلسفته العامة فيما يتعلق بتطور الفكرة أو تطور الروح ، وذلك لكي تتبين موقع الفن من فلسفته . ويمكن التساؤل هنا : لماذا تقدم فكرة عامة عن فلسفة هيجل ، ونحن ندرس موضوعا خاصا هو فلسفة الفن لديه ، رغم وجود دراسات عربية كثيرة عن هيجل ؟ (١) ، ويمكن الاجابة عن هذا التساؤل بأمرين أولهما : أن هيجل يرى أن الفن يعبر عن الحقيقة ، ولذا كان لابد أن تقدم ماهية الحقيقة التي هي - أيضا - موضوع الفلسفة الهيجلية بكاملها ، وثانيهما : أن فلسفة هيجل فلسفة كلية مترابطة ، والصور المختلفة لها تعبر عن فكرة واحدة هي الفكرة الشاملة Begriff ، والفن ، والدين ، والفلسفة ، والتاريخ ، والقانون هي مجالات مختلفة لتعني الروح وتطبيق الجدل ، « وإذا كان العام سابقا على الخاص عند هيجل والكل سابقا على الجزء » (٢) ، فلا يمكن الحديث عن التطبيقات المختلفة الخاصة لفلسفة هيجل دون الإشارة الى الكل الذي تنتمي اليه . ويمكن اعتبار هذا الفصل مشكلا للفلسفة الهيجلية يساعدنا الى فهم البعد الجمالي الذي حددنا الدراسة به ، ولقد حاولت ألا أكرر ما سبق أن قيل في الدراسات العربية التي قسمت عن هيجل ، واعتصمت على أن هذه الدراسات يمكن الرجوع اليها لمن يريد الاستزادة عن موضوع الجدل مثلا ، ولذا ركزت هنا على الموضوعات المتصلة بعلم الجمال ، ولكن للوحدة والترابط اللذين يسيطران على الفلسفة الهيجلية تجعل هذه المهمة شاقة وعسيرة ، إذ يتطلب هذا من الباحث ألا يترك قسما من أقسام الفلسفة الهيجلية الا ويدرسه ، لأن كثيرا من أفكاره تتكرر بأشكال مختلفة في كل الميادين التي يتناولها ، فمثلا : إذا أردنا أن ندرس مشكلة الحقيقة سنجد أن المنطق لديه هو علم الحقيقة ، والفن يعبر عن الحقيقة ، وهكذا يجد الدارس للفلسفة الهيجلية - في أي موضوع من موضوعاتها - نفسه ملزما بالرجوع الى أعماله المختلفة ليرى تجليات الفكرة وأشكالها . ولذلك حاولت أن أجعل من هذا الفصل بمثابة افتتاحية لسيمفونية الجمال التي يؤلفها هيجل ، فأهد أنفسنا وعقولنا لكي نستمتع الى حركات السيمفونية المختلفة ولكي نفوس في عالمه العميق ، وعلى الرغم من أن

(١) إن الدراسات العربية التي صغرت عن هيجل سواء كانت رسائل جامعية أو كتبها تعليلنا من تكرار أو ذكر كثير من المعلومات حول التعريف وبهيجل حياته وعصره ، وجنوده الفلسفية ، ولذلك كما أننا في المقدمة أن هذا البحث استكمال للجهود التي بذلت ، وهو متصل بالأبحاث التي شمت ، ومن أبرز الدراسات التي تقم فكرة عميقة عن حياة هيجل ومؤلفاته وعصره نجد كتاب د. زكريا إبراهيم « هيجل » من ص ٢٢ الى ص ٩٧ مكتبة مصر - القاهرة ١٩٧٩ ، وفيه أشار د. إمام الى بحثه عن « المنهج الجدلي عند هيجل وحياته » ص ٢٩ « مصدر مذكور »

(٢) د. حسن حنفي : « نهاية مغلوصة » الجزء الثاني ، دار الفكر العربي ، بيروت تاريخ ، ص ٢٢٥ .

هذا النصل غير وثيق الصلة بعنوان البحث الرئيس ، إلا أنه ضروري لفهم مصطلحاته الأساسية والاتجاه العام في تفكيره الفلسفي من خلال عرض مفهوم الحقيقة لديه وأقسام الفلسفة الهيجلية لكي تتبين موقع الفن من فلسفته .

ولقد تناول هيجل مشكلة الحقيقة بشكل مباشر في التصدير الذي كتبه لظاهريات الروح (٢) - والنصل الأول من موسوعة العلوم الفلسفية (الجزء الأول) - ولابد أن نوضح منذ البداية أن الحقيقة عند هيجل لا يمكن صياغتها في عبارة واحدة ، وإنما لتتلى بها في تمام التمتع كله .

١ - الحقيقة هي موضوع الفلسفة الهيجلية :

تعلّط البداية في دراسة أي علم عند هيجل هي البرهنة على وجود موضوعات هذا العلم ، والبرهنة كذلك على طبيعة هذه الموضوعات وكيانها (٣) ، لهذا ما ينتج به هيجل موسوعة العلوم الفلسفية ، حين يبدأ دراسة الفلسفة ، وتحديد موضوعاتها وكذلك يبدأ به « محاضراته

(٢) احتجت على ترجمة كولمان Kaufmann لتصدير ظاهريات الروح Preface of Phenomenology وقد أورد كولمان للنورس الذي وضعه هيجل لهذا التصدير سنة ١٨٠٧ ، وإذا استمرغنااه سنجد أنه يهتم بمشكلة الحقيقة بشكل مباشر وهو :

١ - في المعرفة الكلية ، ٢ - عنصر الحقيقة هو التصور الكامل ، والحقيقة الصحيحة في النطق العلمي ، ٣ - الوضع الزمان للروح ، ٤ - ضد الشكلية الجبنا ليس الاكتمال ، ٥ ، ٦ - للطاق ذات وما هو ؟ ٧ - عنصر المعرفة ، ٨ - الارتقاء الى هذا من ظاهريات الروح ٩ ، ١٠ - تحول الفكرة الشاملة والمعرفة الكلية الى فكر ، وهذا الى التصور الشامل ١١ - على أي نحو تكون ظاهريات الروح ذات طابع سلبي Negative أي تحتوي على ما هو زائف ١٢ - الحقيقة التاريخية والفرضية . ١٣ - طبيعة الحقيقة للفلسفة ومنهجها ١٤ - ضد الشكلية المنظمة والمخططة ، ١٥ - متطلبات دراسة الفلسفة ١٦ و ١٧ - الفكر البرهاني في مملكة السلب ، وفي مملكة الإيجابى وموضوعه ، ١٨ - التقليل الطبيعي يوصله الحس الشائع للمحسوس ويوصله عاقلها ١٩ - خاتمة تلك بالجمود .

Hegel's Texts and Commentary, trans. by W. Kaufmann, Anchor Books, New York 1968, p. 5.

(٣) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتعليق وتجميع : د - امام عبد الفتاح امام ، دار للتوزيع ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ٤٦ .

في تاريخ الفلسفة ، و « فلسفة الفن » ، وتصدير « ظاهرة الروح » (٥) .
 ففي « موسوعة العلوم الفلسفية » يحدد الموضوعات التي يدرسها ، وبالتالي يحدد الطابع الخاص للفلسفة الهيكلية ، ولذلك يبدأ بتقدير أن « موضوعات الفلسفة هي نفسها - بصفة عامة - موضوعات الدين ؛ فال موضوع في كليهما هو الحقيقة (٦) ، ومعنى هذا أن الفلسفة تشترك مع الدين في أن موضوعهما واحد هو الحقيقة ، ولكن الاختلاف بينهما يرجع إلى اختلاف وسائل كل من الدين والفلسفة ، ومعنى هذا - أيضا - أن نقطة انطلاق هيكل هي : اعتقاده بأن الحقيقة واحدة ، وهو يسلم بأن هذه الفكرة عامة ومجردة ، ويرى أن هدف الفلسفة هو أن تدرك أن الحقيقة واحدة ، ولذلك يقول في محاضراته في تاريخ الفلسفة : « الفلسفة هي العلم الموضوعي للحقيقة ، انها معرفة ضرورتها « أو علم الضرورة ؛ فهي ليست رأيا أو سردا للأراء » (٧) ، وإذا كان هيكل يوحد بين الحقيقة الدينية والحقيقية الفلسفية ، فإنه يرى أن الفكرة القائلة عن التفرقة بين الإنسان والحيوان ، هي الفكر ويمكن أن تضيق اليها أن الدين هو الذي يميز بينهما ، لأن الإنسان هو وحده الذي يمكن أن يكون له دين ، وأن الحيوانات تقتصر إلى الدين بقدر ما تقتصر إلى القانون والأخلاق (٨) .

ويصرح هيكل في تصديره للظاهريات ، بأن عنصر الحقيقة هو الفكرة الشاملة وشكلها الصحيح هو النسق العلمي ، فهو يقول : ليس هناك شكل آخر يمكن أن توجد عليه الحقيقة سوى النسق العلمي الذي تنتظم فيه ، وما أحاول الوصول إليه هنا هو الإسهام في هذه الغاية : أن تقترب الفلسفة من صورة العلم ، أي أن تصبح الفلسفة قادرة على التخلص من التسمي بحسب المصرفة لكي تفكر المصرفة الفعلية Actual Knowledge (٩) ولكن ليس معنى هذا أن هيكل يؤمن بإمكانية

(٥) من الملاحظ أن معظم أعمال هيكل تبدأ دائما بتقديم برهان حول وجود موضوع العلم المراد لدراسة ، وتصدير مامية هذا الموضوع . ونجد هذا في محاضراته عن : « تاريخ الفلسفة » ، ص ١٧ من ترجمة E. S. Haldome الإنجليزية طبعه : 1957, London, R. & K. P.

وكذلك في تصدير ظاهريات الروح حيث يقول : لابد أن تكون البداية دائما من خلال اكتساب معرفة بالمبادئ العامة وجهات النظر ومن خلال تهيؤ المرء للاستيعاب المثلث أولا لفكرة الموضوع ذاته ، ص ١٠ من ترجمة : كولمان من الطبعة المصار إليها سابقا . وكذلك محاضرات في فلسفة الفن تبدأ بهذا - أيضا - انظر : الجزء الأول : Hegel : Lectures on fine Art .

- (٦) هيكل : موسوعة العلوم الفلسفية ، مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥ .
 (٧) Hegel : Lectures on the History of Philosophy, Vol. I, p. 12.
 (٨) هيكل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٤٧ - ٤٨ .
 (٩) Hegel's Texts and Commentary, p. 12.

انكشاف الحقيقة دفعة واحدة انكشافا مباشرا ويكون توسطه، بل الحقيقة مسار طويل لا تصل إليها إلا بعد « اجتياز مسار هائل التشابك وجهد لا يقل مشقة وكذا ، انها الكل الذي يرتد الى ذاته خارج التماكب والامتداد » (١٠) الطريق الى الحقيقة جزء لا يتجزأ منها ، بمعنى أن الطريق الى العلم علم أيضا ، وللدلالة على ذلك يبين لنا كوفمان في تعليقه على تصدير الظاهريات : أن هيجل كان يشير الى مسرحية لسنج. Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) (١١) « ناثان الحكيم » Nathan der Weise (١٧٧٩) التي اقتطف منها هيجل استشهدات عديدة في كتابات الشبّاب اللاهوتية ، ولاسيما المشهد السادس من الفصل الثالث ، حين يطلب صلاح الدين من ناثان أن يخبره أى الأديان الثلاثة هي الحق ؟ فيقول في مناجاة مع نفسه متعجبا ممن يطلب الحقيقة سهلة دون عناء : الحقيقة الحقيقية !

انه يريدنا هكذا جاهزة ، خالصة »

« لا تشوبها شائبة »

كما لو كانت الحقيقة قطعة من العملة المعدنية

أجل : حتى لو كانت الحقيقة عملة ، لأنها على أقل تقدير

عملة معدنية قديمة ، لابد أن يقدرها المرء

ومع ذلك لا تزال قيد التداول ، غير أن هذه العملة القديمة

التي سبكت بخاتم السك

ما أن يضعها المرء على المائدة ويصحبها

حتى تتلاشى

فهل تحفظ الحقيقة في التهن

كما نحفظ المال في الحقيقة ؟ (١١)

Tbld : p. 22.

(١٠)

(*) ويعتبر لسنج من فلاسفة التنوير ، وله عدة مسرحيات ، منها « مينافون بارنهم » ، وله دراسة جمالية بعنوان لاكزون Læcon ١٧٦٦ ، ومن أهم أعماله الفلسفية تربية الجنس البشرى ١٧٨٠ ، وتصور مسرحية ناثان الحكيم التي أشار إليها هيجل فكرة التسامح بين الأديان الثلاثة عن طريق العمل الصالح لا اليقين النظري . انظر : د . حسن حنفي في تكمية لنس تربية الجنس البشرى لسنج ، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٧ .

Hegel's Texts, p. 58.

(١١)

ويعبر هذا النص من المسرحية عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ، التي لا يمكن أن تقدم سهلة ومبسطة ، وإنما تأتي بعد عناء التصور الشامل ، ولذلك يرفض هيجل الاتجاهات التي ترى إمكانية إدراك الحقيقة عن طريق الحس المباشر ، أو في صورة المعرفة المباشرة للمطلق أو الدين أو الوجود ، ويرى أن الحقيقة هي تجاوز لهذه المرحلة من المعرفة الحسية المباشرة ؛ فالروح حين تنشئ الحقيقة في صورة النسق العلمي (أى الفلسفي) ، فهي تسمى أنها قد « تجاوزت الطابع المباشر لإيمانها ، تجاوزت رضا السبئية ، اللذين امتلكهما الوعي فيما يتعلق بتوليفها مع الماهية وحضورها العام » (١٢) . فالحاجة إلى التفلسف تشتد حين تفقد الروح حياتها الجوهرية ، وتسمى ضياعها ، كما تسمى فناهيتها المتجسد في مكوناتها ؛ فالروح تنزع عنها القشور ، وتترف بأنها في محنة وشقاء ، وهي لا تطلب من الفلسفة مصرفة الذات ، بل تطلب منها أن تساعد على تأسيس جوهرها .

ويوضح هيجل الأوضاع الخاصة للروح التي تدعو لوجود الفلسفة ، فيبين أن الروح عندما تكون حامية أو مدركة إدراكا حسيا ، فإنها تجد موضوعها في شيء حسي ، وعندما تتخيل تجد موضوعها في صورة أو تمثيل ، وعندما « تريد » تجد موضوعها في هدف أو غاية ولكن على الرغم من وجود موضوعاتها ، فإنها تظل متميزة عنها ؛ ولذلك تسعى الروح دائما إلى أن تشبع حياتها الداخلية الطيبة العميقة « الفكر » فتجمله موضوعا لها ، « فاصق ما في الذات هو الفكر ، وهكذا تجعل الروح من الفكر موضوعا لها » (١٣) ، وهكذا تنشأ الحاجة إلى الفلسفة أو الفكر ، لأنه عن طريق الفكر تعود الروح إلى ذاتها لأن الفكر هو مبداها وهو ذاتها النقية الصافية « (١٤) ولكن حين ذاك نجد أن الفكر - هو نفسه - قد وقع في شباك المتناقضات ، وتشعر الروح بظورتها على التغلب على هذا الوضع ، وعلى العثور بداخلها عن حل لهذه المتناقضات ويرى هيجل أن هناك موقفين إزاء التناقض الذي تجد فيه الروح ذاتها الموقف الأول : أن ترثد الروح القهقري إلى الوراء لتجد الحل في صورة المعرفة المباشرة ، الذي يذهب إلى أن هذه المعرفة هي الصورة الوحيدة التي تصل عن طريقها إلى معرفة الحقيقة ويؤدي هذا الموقف إلى كراهية العقل والتفكير ، والموقف الثاني : وهو ما يدعو إليه هيجل ، وهو رفض منهج المعرفة المباشرة الذي يعتمد

Ibid : p. 14.

(١٢)

(١٣) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٦٢ .

(١٤) المصدر السابق : الموضوع نفسه .

على الحواس فقط ، والاعتماد - بدلا من ذلك - على الطابع الجدل للفكر
الذى يدرك التناقض لكي يسمى الى حله .

وهنا نصل الى السبب الثانى لنشأة التفلسف والحاجة الى الفلسفة
الذى يرجع الى رغبات الفكر الملحة فى حل التناقض الذى تجسد الذات
نفسها فيه ؛ فالروح - هنا - لا تريد أن تترك الى الوضع الطبيعى
للروح ، وتريد أن ترتفع فوق الحواس ، وفوق الاستدلال من الحواس
الى فوق المعرفة المباشرة (*) .

أى أن بداية التفلسف عند هيجل هى سلب Negative للمعرفة
المباشرة ، أى سلب الطابع المباشر الذى تظهر عليه الأشياء فى صورتها
الأولى ، ويتم هذا عن طريق تحويل كل ما هو جزئى الى كلى لأن الفكر عند
هيجل بطبيعته كلى ؛ ولذلك فهو يقول : « أن التفكير هو باستمرار سلب
لما يوجد أمامنا وجودا مباشرا » (١٥) ، لكن كيف يتم الانتقال من المعرفة
المباشرة الى المعرفة الكلية الفلسفية التى يقصدها هيجل ؟

والحقيقة أن هذا سؤال يكشف عن مبدأ رئيسى فى فلسفة هيجل ،
فهذا يتم عن طريق مبدأ التوسط Mediation (١٦) ، و « التوسط ليس
سوى هوية الذات التى تحرك ذاتها أو انعكاسها على ذاتها » (١٧) ، ومعنى
التوسط عند هيجل هو أن نتخذ من شئ ما نقطة تسير منها الى شئ آخر
بحيث يكون وجود هذا الشئ الثانى متوقفا أو ممتدا على وصولنا اليه
من خلال شئ آخر متميز عنه « (١٨) ويشرب هيجل مثالا على ذلك
« بفكرة الله »؛ فنجد أن معرفة الله هى فى طائفتها الحق ارتفاع فوق
الاحساسات والإدراكات الحسية ، ومن ثم فهى معرفة تتضمن موقفا
مبليا من مخطيات الحس الأولى ، وهى الى هذا الحد تتضمن توسعا ،
ومعرفة الله لا تتحقق نتيجة للجانب التجريبي من وعينا ، ولكن استقلالها
يتحقق بصورة جوهرية عن طريق هذا السلب لمخطيات الحس أو الارتفاع

(*) اشار هيجل فى محاضراته عن فلسفة الفن الجميل وهو يصعد الحديث من
اغتراب الفنان فى العالم الى أن انهماك الفلسفة الرئيسى هو حل هذا التناقض ، ويرى أن
الوقوع فى التناقضات هو واحد من الدروس الرئيسية فى المنطق .

(١٥) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٦٦ .

(١٦) بين هيجل العلاقة بين المباشرة والتوسط فوضع أن احدهما لا يمكن أن يذهب
من الآخر أو يوجد بدون الآخر : « أمام عبد الفلاح : المنهج الجدلى عند هيجل :
ص ١٥٠ وما بعدها . »

Hegele's Texts, p. 32.

(١٧)

(١٨) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٦٦ .

عنها • أى « تبدأ المعرفة حين تقضى الفلسفة على تجربة الحياة اليومية ، فتحليل هذه التجربة هو نقطة البدء فى البحث عن الحقيقة » (١٩) • ويعنى هذا أن هيجل يبين أن الحقيقة ليست جزئية عارية « الوعى الحسى » ، وليست جزئية متمزجة بالكلية « الإدراك الحسى » ، وإنما لا بد أن تكون كلية خالصة مع عنصر للجزئية مرفوعة تماما ، أى كليات غير مشروطة (٢٠) ، ويتم الانتقال من المرحلة الأولى (الوعى الحسى) الى المرحلة الثالثة (العقل الكلى) عن طريق المرحلة الثانية وهى التوسط ، والواقع أن هذه الصور تمكس مراحل العقل وهى :

(أ) مرحلة الوعى المباشر : وفيها نجد الموضوع مستقلا عن الذات •

(ب) مرحلة الوعى الذاتى : الموضوع هو الذات •

(ج) مرحلة العقل : الموضوع متحد مع الذات •

ونلاحظ أن المرحلة الأولى من مراحل الوعى هى مرحلة مباشرة ، بمعنى أن الموضوع يوجد مباشرة أمام الوعى ، ويحرك إدراكا مباشرا ؛ فليس ثمة حلقة وسطى أو توسط بين الذات والموضوع ، وتعتبر هذه المرحلة هى الأساس لكل المراحل المقبلة التى تمر بها الروح ، وتوجد داخل هذه المرحلة تقسيمات فرعية أخرى - مثل عادة النسق الهيجلى فى معظم مراحل - فالوعى الحسى يقودنا الى الإدراك الحسى عن طريق الطابع المجرد للوعى الحسى الذى يدركه الأشياء بدون توسط ، وبمعزولة عن بعضها تماما ، ويتم الانتقال من الإدراك الحسى الى الفهم Intellect وهو التقسيم الفرعى الثالث الذى يقودنا الى المرحلة الثانية وهى الوعى الذاتى ، التى يتم بها حذف التمازج بين الذات والموضوع (٢١) لأن الوعى الذاتى يتعرف على ذاته فى موضوعه المتمايز عنه ؛ ولذلك يتركز نشاط الوعى الذاتى على موضوعين أولهما « الآخر » ، وهو الموضوع المباشر الذى يربط الوعى الذاتى بالطبيعة من خلال تصور الحياة والرغبة (٢٢) وثانيهما : « ذاته » بمعنى أنه يهتدى الى ذاته مرة أخرى حين يتجاوز الطبيعة ، ويتبين أنه لا يتعرض على ذاته الا فى ذات أخرى ،

(١٩) هيرت هاركيوز : العقل واللاشعور ترجمة : د. مؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص ١٠٨ •

(٢٠) د. تمام عبد الفتاح أمام : المنهج الهيجلى عند هيجل « مرجع سبق ذكره » ، ص ١١٨ •

(٢١) Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 186.

(٢٢) Ibid : p. 181.

والانتقال - هنا من فكرة الى أخرى - لا يتم مباشرة كما هو الحال في مرحلة الوعي المباشر ، وإنما يكون عن طريق التوسط ؛ ولذلك يرنقى حتى يصل الى وحدة الذات مع الموضوع في مرحلة العقل ، وهكذا يتبين لنا أن هيجل يبدأ بتجربة الوعي المادى في الحياة اليومية ، ويبين لنا أن هذا النزوع من التجربة ، ينطوى على عناصر تقضى على ثقتنا به على ادراك الواقع ؛ ولذلك يندفع الى البحث عن طريق في الفهم تعمل على هذه التجربة ، ولكن نلاحظ أن هذا التقدم والتطور هو عملية داخلية للتجربة . ولا ينتج بفعل عوامل خارجية ؛ فحين ينتبه المرء الى أن نتائج تجربته لا تحقق له ما يريد من يقين ، فإنه يتخلى عنها ، لينتقل الى نوع آخر ؛ أى ينتقل من اليقين الحسى الى الادراك ، ومن الادراك الى الفهم ، ومن الفهم الى اليقين الذاتى حتى يصل الى حقيقة العقل . والعقل عند هيجل هو عقل ملاحظ ، يلاحظ ما يدور في العالم الداخلى للانسان ويدرك القوانين النفسية والمنطقية ، والعقل هو الروح التى تبدو في الحضارة حين يصبح الروح غريباً عن نفسه أو في الأخلاق حين تعود الروح الى ذاتها ، والشعور الواعى عند هيجل هو شعور عقلى ونلاحظ أن العامل الذى يحدد مجرى التجربة الفلسفية عند هيجل هو العلاقة بين الوعي وموضوعاته ؛ فعندما تبدأ التجربة ، يبدو الموضوع في الوعي الحسى كياناً ثابتاً ، مستقلاً عن الوعي ، وتبدو الذات غريبة عن الموضوع ، ثم « تتقدم التجربة الفلسفية الى ادراك أن الموضوع ذات أيضاً ، وأن العالم لا يصبح واقعياً الا بفضل القدرة الخاصة للوعي » (٢٣) وهذا الصراع التاريخى بين الانسان وعالمه ، هو ذاته جزء لا يتجزأ من الطريق الى الحقيقة ، ومن الحقيقة ذاتها ، لأنه لا بد للذات من أن تجعل العالم هو عملها الخاص ، حتى تتعرف على نفسها بوصفها الواقع الوحيد ، وبذلك تصبح عملية المعرفة عند هيجل هي نفسها مسار التاريخ .

والحقيقة اذا تأملنا علاقة الذات والموضوع في المراحل السابقة التى أشرنا اليها سنجد أن هيجل ربط فكرة الاغتراب بفكرة الحقيقة ؛ فالموضوع يظل غريباً وبعيداً عن الحقيقة ، طالما أن الانسان عاجز عن تحويل الموضوع الى ذات ، كما يستنى له أن يتعرض على نفسه وراء الأشياء والقوانين الموجودة في الطبيعة في شكلها الجامد ، وحين يتلك الانسان الوعي والقدرة على تجاوز العالم الموضوعى الطبيعى ، فإنه يكون قد بدأ طريقه نحو حقيقته الخاصة به بوصفه انساناً ، ونحو حقيقة هذا العالم أيضاً ؛ فيبدأ بالتعرف على ذاته والتعرف على العالم الذى كان غريباً

(٢٣) هيربرت ماركيزيم : العقل والثورة . ص ١٠١ .

عنه ، (٢٤) ولا يتأتى هذا الا حين يجعل من العالم الخارجى تحقيقا كاملا لوعى الذاتى ، وهذا يعنى أن الاغتراب عند هيجل يتأسس على شكل العلاقة بين الذات والعالم ؛ فيكون الانسان مقتربا حين لا يتصرف على ذاته فى العالم ، ويتجاوز اغترابه عندما يصبح العالم جزءا منه ، لكن كيف يتم هذا ؟ بين لنا هيجل أن هذا يتم حين يبدأ الوعى الذاتى فى تملك الأشياء التى تحيط به ، لكن الوعى يكتشف أن تملك الأشياء لا يمثل النفاية الحقيقية لرغباته ، وأن حاجاته لا تبلغ رضاها الا بالاتحاد بذوات آخر . بمعنى أنه لا يجد الوعى الذاتى نفسه الا فى وعى ذاتى آخر ، ومن خلال علاقة الوعى الذاتى بالآخرى يصل هيجل الى دياكتيك السيد والعبد ، وإذا كان الانسان فى علاقته بالآخرى يحقق الانسان نفسه ويتعرب ، فإن جدل السيد والعبد تعبير عن هذه العلاقة المتناقضة ؛ لأن العلاقة بين الانسان والآخر ، لا تتسم بالمصالحة والتناغم ، فهى صراع حياة وموت ، بين أفراد متساوين ؛ فالسيد يملك عمل غيره ويميش عليه ، بينما العبد لا يملك شيئا سوى عمله ، وحين يخرج فى منتجات يصبح شيئا متخارجا ومنفصلا عنه (٢٥) ولكن عن طريق الصراع بين الأنا والآخر ، يتعرف الانسان على إمكاناته الحقيقية ، لأن حقيقة الوعى الذاتى لا تقوم فى « الأنا » ، بل فى « نحن » (٢٦) .

ويوضح هيجل لنا أن العلاقة بين السيد والعبد لا تقوم نتيجة شروط طبيعية أو انسانية ، وإنما نتيجة لشكل معين من توسط الأشياء ؛ فمثلا : العبد يشعر بالتشويش Retification ؛ ولذلك وجوده مقترب ، لأنه لا يعامل باعتباره انسانا وإنما بوصفه شيئا ، ووجوده هو عمله ، وسلب عمله هو سلب وجوده ؛ ولذلك فإن العمل لديه هو الأساس ، وحين يتأمل العبد فى الأشياء التى صنعها ، ويتخارج وعيه ، فإنه ينتقل من التشويش الى الاستقلال ، لأن الأشياء التى صنعها هى جزء من وجوده ، والسيد حين يملك الأشياء التى صنعها للعبد ، يتعامل مع وعى آخر ، وهكذا يشعر السيد أنه ليس حرا ؛ لأنه يعيش فى حياته خاضعا لاحتياجه

(٢٤) ألكسندر السليفي : الموضوع نفسه .

(٢٥) التلخ جوردج لوكتاش G. Lukacs هذه الفكرة ، وعبر عنها فى كتابه « التاريخ والوعى الطبقي » ، حين بين أن جوهر العلاقة بين الأفراد يأخذ طابعا شبيها ، وقد ربط هذه الفكرة بالفكر الماركسي بشكل علم .

انظر تحليل هذه الفقرة فى دراستنا للمجستيز بعنوان : (الرؤية الجمالية لدى جوردج لوكتاش) فى الجزء الخامس بالتشويق بوصفها مقولة انطولوجية والتشويق والكليية ص ١٠٢ الى ص ١١٦ .

(١٦) د. تازلى اسماعيل : اللعب والتاريخ (هيجل) ، دار المعارف ، القاهرة . ١٩٧٦ ، ص ١٧١ .

لمعل الآخر : لأن الحرية عند هيجل هي حقيقة الروح ، والفكرة حين تنتقل من المجال الحسي ، أو الوجودي الى ميدان التحقق فانها تمير عن هذا التحقق من خلال مفهوم أساسي هو الحرية ، والحرية انشخصية هي الاستقلال بمعنى علم الاحتياج للآخر ، وتكون غير تابعة له ؛ فالعبودية هي خضوع الذات للآخر (٢٧) .

وهكذا نجد عند هيجل أن الوعي يولد في صيرورة العمل . وأن العالم هو تموضع Objectivation الأنا ؛ حيث يرى الوعي في علاقات العالم ويتعرف عليها ، ويتبين لنا من هذا أن هيجل أقام موضوع الاغتراب على أساس تمارض الذات والعالم ، ويحث عن سبيل تجاوز الاغتراب ، فلم يجده الا في مستوى الوعي الذاتي الحر ، ومرة يقرأ فيها الوعي بحركته نحو التحقق الكامل (٢٨) .

يتبين لنا مما سبق أن الفلسفة تساهم في انتزاع البشر من انفساهم في الحسي والمبتذل ، والخاص الذي تحجب عنهم الحقيقة ؛ ولذا يرى هيجل أن أهم ما يميز التفكير الفلسفي عن التفكير العادي في كونه فكريا لاحقا ، بمعنى أنه يأتي بعد التفكير الشائع في حياة الناس اليومية ، الذي يرتبط بالتمثلات والمشاعر والاحساسات ، والفلسفة تجعل من هذا التفكير موضوعا للتأمل ؛ ولذلك فالفلسفة لديه فكر انكاسي Reflection . ويقصد بذلك أن الفلسفة تأتي بعد أن يكون قد تم بناء الواقع ؛ ففلسفة الفن - على سبيل المثال - لا تفرض قواعد معينة على الفنان ، أو تعلم نظرية نهائية في الفن ، تأتي للتأمل وتحليل الفكر الجمالي والأعمال الفنية ، الفرق الجوهرى بين التفكير الفلسفي والتفكير الحسي الشائع ، هو أن التفكير الشائع يرتبط دائما بالتجوير عن الحسي ، والأشياء ذات المألوف الحسي ، بينما التفكير الفلسفي (*) ينتقل من

(٢٧) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ملش المترجم : ص ١٠٢ .

(٢٨) تناول ٥٥ محمود رجب الاغتراب = عند هيجل بالتفصيل في كتابه « الاغتراب » منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٨ ، وانظر له أيضا : المرأة والفلسفة ، ص ٢٢ - ٢٤ .
(*) أن للتفكير الفلسفي عند هيجل لا يقتصر على دراسة الوجود كما هو الحال عند أرسطو أو على دراسة الذات التي تفكر كما هو الحال عند كانت ، ولما يجمع الواقع ، بل أن تصورات الذات أي مفاهيمها قد أصبحت جميع الواقع ، يتحول بذلك بينهما في وحدة جلية ، فمقولات الذات ، لم تعد مقولات يفصلها الشيء في ذاته . من الانبستولوجيا الى انطولوجيا ، ويعود الوجود ذاتا بقدر ما يعود للذات وجودا ، ولذلك فالفلسفة لديه تبحث في الذات والموضوع معا .

انظر هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، للترجمة العربية ، ص ٦٧ .
وانظر أيضا : Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. xix.

• الابتكار المرتبطة بالأشياء الجزئية الى المقولات (٢٨) •

يقول هيجل : اذا قلنا ان المقولات عارية تماما عن الواقع ، فان ذلك القول يعنى أنها لا تتضمن فى ذاتها أية حقيقة ، لأنها تظل حقيقة صورية، دون أن تصبح حقيقة كاملة وإذا ظلت الحقيقة صورية وخالصة ، دون أن تلتبس بالواقع ، فهي تجريد أجوف فارغ ، إذ أنها حقيقة منفصلة عن مضمونها ومحتواها » (٢٩) •

ومن هذا يتضح أن الحقيقة ذات التجريد الفارغ Empty Obstraction انما هي حقيقة ناقصة ، بمعنى أن الحقيقة الصورية Formal Truth المجردة ، هي بالضرورة حقيقة عارية عن الواقع ؛ أى أن الصورى هو أمر منفصل عن الواقع ، حيث أن الصورى لا واقع له have no reality فيبقى دائما بلا مضمون ، خاليا ، وناقصا ينتظر المحتوى ، فتتحول الحقيقة الصورية الناقصة الى حقيقة واقعية كاملة •

وقد بين هيجل فى تصدير ظاهريات الروح ، أن المنصر المكون للفلسفة هو الواقع الفعلى ؛ فيقول : « أما الفلسفة .. فلا تدرس التعينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقدر ما تكون منطقية على الجوهر ؛ فمئصرها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعى بل الواقعى أو الفعلى ، ذلك الذى يصنع ذاته ويحيى فى ذاته ؛ أى الوجود القائم على تصوره الشامل » (٣٠) ، وقد رد هيجل على من يتهمون الفلسفة بالتجريد الأجوف والبعد عن الواقع فى مقال له بعنوان « من الذى يفكر على نحو مجرد » « Who thinks abstractly » (٣١) ، بين فيه أن طبيعة التفكير الحسى الشامل ينطوى على قدر من التجريد ، لأن اللغة التى تفكر بها تبين لنا أننا لا نتمسك بالحسى والجزئى وانما نرده دائما الى الكل الذى ينتمى اليه •

ومهمة الفيلسوف هي مواجهة أنماط التفكير الشرائع ، وأن يبين للآخرين أهمية المنهج الفلسفى فى الكشف عن الحقيقة ، من خلال

(★) المقولات عند هيجل هي المادية الاساسية للأشياء ، وهي قلب الأشياء ومركزها • انظر د . امام عبد الفتاح امام : *الديالكتيكا* ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص ١٣١ •

Hegel : Phenomenology, Sec. 290, p. 180.

(٢٩)

Hegel's Texts, p. 70.

(٣٠)

Ibid 9 From p. 118 to p. 118.

(٣١)

البرهنة على صحة منهجه الخاص في المعرفة ، وأن هذا المنهج لا يمكن اكتسابه إلا عن طريق التدريب : فالفيلسوف من وجهة نظر هيغل يبدأ بدراسة « علم الفلسفة » الذي يساعدنا على التفكير من خلال المقولات أو الأفكار الشاملة (٣٢) ويؤكد هيغل على أنه لا بد « أن تفهم الفلسفة أن مضمونها ليس إلا الواقع الفعلي Wirklich Kelt » أي لب الحقيقة الذي تنج في الأصل وينتج ذاته في نطاق حياة العقل وأصبح هو الذي يشكل العالم الداخلي والخارجي للوعي ؛ فنحن نبدأ بالتعرف على هذا المضمون من خلال ما يسمى بالتجربة « (٣٣) والغاية النهائية التي يهدف إليها العلم الفلسفي من خلال التحقق من هذا ، هي الوصول إلى ضرب من التوفيق بين العقل الواعي لذاته والعقل الموجود في العالم أو بمباراة أخرى الواقع الفعلي .

ولذلك ، فإن عبارة « المعقول واقعي ، والواقعي معقول » التي ترد في صدر « أصول فلسفة الحق » (٣٤) ، تعني أن ما هو عقل يحصل في باطنه القوة والقدرة التي تجعله يتحقق بالفعل في الواقع ، وما هو واقعي عقل هو نتيجة مترتبة على الجزء الأول من العبارة ، بمعنى أن ما يتحقق العقل ؛ ففي هذه اللحظة وحدها ، يصبح ما هو متحقق بالفعل عقليا ، أي أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعا في أعماق الذات ويظل ذاتيا ، أي أن العقل ليس من الضعف بحيث يظل قابعا في أعماق الذات ويظل ذاتيا ، وإنما لديه من القوة ما يحصله يتحقق في الواقع » (٣٥) .

(٣٢) يريد هيغل بسفرية على الذين يدعون التفلسف دون دراسة ، فيبين لنا أن أي حملة تتطلب قدرا من التعليم والتدريب ، فعلى الرغم من أن الإنسان لديه الغالب الخاص بقلبه ، ويمتلك يدِين يستطيع أن يصنع بهما الحذاء ، إلا أنه لا يستطيع أن يصنع بهما الحذاء ، إلا أنه لا يستطيع هذا دون أن يتعلم حرفة صناعة الأحذية ويتدرب عليها ، فما بالك بالتفكير الفلسفي الذي يحتاج لتدريب خاص ، انظر هيغل : الموسوعة الترجمة المبرية ص ٥٢ - ٥٤ .

(٣٣) المصدر السابق : ص ٥٤ والمقصود بالتجربة عند هيغل الخبرة والتجربة الشخصية ، ولا يقصد بالتجربة العملية التي تدل عليها كلمة Experiment . انظر : مقالة د . أمام عبد الفتاح لنس الهيغل ، ص ٢٢ .

Hegel : Philosophy of Right, p. 10.

(٣٤)

(٣٥) أشار د . أمام في كثير من كتبه وترجماته ومقالاته إلى هذا الخطأ الشائع في تفسير العبارة ويرجع شيعه إلى أنجلز . انظر هامش الموسوعة الفلسفية ، ص ٥٥ « مصدر سبق ذكره » ، ومجلة العربي الكويتية ، ص ١٦١ ، وانظر أيضا كتاب، الوجودية ترجمة : د . أمام عبد الفتاح أمام ، عدد ٥٨ من سلسلة عالم المعرفة ، ص ٢٠٤ .

والفلسفة عند هيجل حين تجعل من الواقع الفعل موضوعها ، فإنها لا تقصد طاهر الواقع الخارجي وجزئياته ، وإنما تقصد الفوضى الى جوهر العالم الكلي ، فالحق هو الكل ، ولكن الكل ليس سوى الماهية التي تنطق اكتسابها الذاتي من خلال تطورها « (٣٦) » : فهو يقصد الواقع الكل الذي يعبر عن العقل ؛ فالواقع الفعل « ليس مجرد شيء سلبى ، أو طبيعى مطلة ، فما هو واقعى أو متحقق بالفعل هو نتيجة لعمل ما أو لفعل » (٣٧) .

وإذا كانت الحقيقة التاريخية تهتم بإبراز العارض والعشوائى ؛ فإن الفلسفة تشغل بماهية ما تفرسه ، فبينما يعنى مؤرخ الدين أو الفن بالأحداث العارضة وغير الضرورية نجد أن المهتم بفلسفة الفن أو الدين يطرح لتساؤل ماهية الفن أو الدين ، من أجل أن يصل الى التصبور الشامل ، أو الفكرة الشاملة ، ويستخدّم هيجل عبارة تعبر عن طبيعة المسلك الشاق الذى يوصلنا الى الحقيقة ؛ فيقول : « من أكثر الأشياء أهمية إذن فى دراسة العلم أن يحل المرء على عاتقه عناء التصور الشامل Th Exertion of the Concept die Anstrengung des Begriffs)

ان هؤلاء الذين اعتادوا الانسياق من فكرة عامة الى أخرى يفيلون ذوقا بالتصور الشامل ، اذا ما أعترضهم تماما ... تلك العادة يحسن تصنيفها بالتفكير المادى أى الوعى العارضى الذى لا ينهك الا فى المادى وعن ثم يجب صسوبة فى رفع الذات والعلو بها .فوق المادة لتصبح ذاتها « (٣٨) » .

وإذا كان هيجل ينتقد الحقيقة الرياضية والتاريخية ، لكى يبرز الحقيقة الفلسفية ، فإنه ينفذ العلوم التجريبية لكى يبين لنا الفرق بين الفلسفة والعلم ؛ فيوضح لنا أنه لا بد أن نميز بين مصطلح الفكرة الشاملة ، وبين ما يطلق عليه الفكرة ، « فالعبارة التي تقول بأن الامتناع لا يمكن ادراكه بواسطة التفكير هي عبارة تكررت ٠٠ » (٣٩) ، وهي تقوم على التفكير الفسيق لعنى التفكير ، فالفكر الذى يفترض أنه أداة لفهملة الفلسفية يحتاج هو نفسه الى تفسير أبعد ، بمعنى أن نفهم بأى معنى تعبر التفكير عن الضرورة ، وحين تزعم القدرة على ادراك موضوعات مطلقة ،

Hegels Texts, p. 88.

(٣٧)

٠ هيجل : موضوعه العلوم الفلسفية ، نقل : كامل التزكم ، من ٥٥ .

(٣٨)

Hegels Texts, p. 82.

(٣٩) هيجل : موضوعة ٠٠٠ ، من ٦١ .

مثل : الله والروح والحرية . وهذا التفسير لحدود الفكر وقدراته هو درس من دروس الفلسفة ، وتعتبر الفلسفة النقدية أفضل مثال لذلك . فكانه يطلب منا أولا أن نفحص ملكة المعرفة ، وننظر ، فيما إذا كانت قادرة على العمل أم لا ، إذ ينبغي علينا أن نفحص الأداة قبل أن نهند اليها بالعمل » (٤٠) حتى لا تضيق جهودنا أدراج الرياح فبدلا من أن تهتم المعرفة بدراسة موضوعاتها - عادت تدرس نفسها ، أي عادت إلى مسألة الصورة ، ويرى هيجل أن فحص أداة المعرفة معرفة لكن محاولة المعرفة قبل أن تعرف هي أشبه ما يكون يقول القائل : « افنى لا أستطيع أن أغامر بالنزول إلى الماء قبل أن أتعلم السباحة » (٤١) ، ويرى هيجل أن الفكرة لا يكون لها حق الوجود ، أو لا توجد بالفعل إلا إذا تحققت ، ولذا يقرر أن مبدأ التجربة شرط بالغ الأهمية » (٤٢) ، وللقصود بالتجربة هنا ، هو أن يكون الفيلسوف على اتصال بأى واقعة يدرسها : فيبحث عن ارتباط الواقعة وتوحيدها مع ذاته ، ويتصل بالواقعة عن طريق الحواس أو العقل أو الوعي الذاتى ، ويعنى هذا أن الفيلسوف لا يتناول الواقعة إلا إذا تعرض لها عن طريق مصادر المعرفة لديه : فيقول « علينا أن نتصل بموضوعنا مباشرة سواء عن طريق الحواس الخارجية ، أو عقلنا الأكثر عمقا ، أو وعينا الذاتى العميق ، وهذا المبدأ نفسه ما نجده فى يومنا الحاضر تحت اسم « الايمان » والمعرفة المباشرة ، أو الوعى فى العالم الخارجى ، وقيل كل شيء فى قلبنا نحن » (٤٣) .

ويمكن هنا أن نتساءل : إذا كان هيجل يجعل من التجربة شرطا أساسيا لعملية التفلسف ، فما الذى يفرق بين الفلسفة وبين العلوم الطبيعية التى تجعل من التجربة نقطة بداية لها ؟ .

وعلى الرغم من أن النتائج التى تصبو إليها العلوم التجريبية هي القوانين ، أو التضمائيا العامة أو الكلية ، مما يجعل هناك قاسما مشتركا بينهما يتمثل فى هذا الطابع الكلى إلا أن الفرق بين الفلسفة والعلم يكمن فى قضيتين : أولاها : أن مفهوم التجربة مختلف بين الفلسفة والعلم ؛ فهناك دائرة من الموضوعات لا تستطيع العلوم التجريبية تطبيق مفهوم التجربة عليها : مثل : الحرية ، والروح ، والله ، لأن هذه الموضوعات

(٤٠) المصدر السابق ... ص ٦٢ .

(٤١) هيجل : المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

(٤٣) المصدر السابق : الموضع نفسه .

تنتمي ميدان مختلف لا يمكن أن نخبره بحواسنا ، ولكن عن طريق الوعي *Consciousness* ، ولأن هذه الموضوعات من حيث تطلقها ومضمونها لا متناهية . مثل : فكرة الله ، بينما العلوم التجريبية تدرس المتناهي ، مثل : النبات والحيوان .

وثانيتها : أن الاختلاف بين الفلسفة والعلوم التجريبية يكمن في صورة العلم أي منهجه : فمنهج العلوم التجريبية يكشف عن قيصتين : أولاها أن المبدأ الكلي في القوانين العلمية هو بذاته غامض وغير متعين ، ولهذا نجد أن المبدأ الكلي في انقوانين العلمية هو بذاته غامض وغير متعين نجد أن المبدأ لا يرتبط بالجزئيات أو التفصيلات فكل منها خارجي وعرضي بالنسبة للآخر ، وثانيتها أن العلوم التجريبية تعتمد على منهج يبدأ بالمعطيات والمسلّمات التي لم تفسر ، أو تستنبط ، بينما الفلسفة لا تبدأ بأية معطيات أو مسلّمات ؛ ولذلك فحين تحاول الفلسفة التفكير في هذه العلوم ، فإنها تحاول التخلص أو اصلاح هذه العيوب عن طريق الفكر النظري *Speculation* وهو الذي يعطيها الطابع النوعي الخاص بها .

وإذا كانت العلوم التجريبية والرياضية لا تأخذ بالنتائج الفلسفية ، فإن العلم النظري « الفلسفة » لا يهمل الوقائع التجريبية المتضمنة في علوم عديدة ، وأنا يقوم الفيلسوف بالتعرف عليها ويستخلصها وهو ينشد ويدرك في بنية هذه العلوم المنصر الكلي فيها ، وهو قوانينها وتسمياتها ، ولكنه الى جانب هذا كله ، فإنه يدخل مقولات أخرى جديدة الى مقولات العلم ، ويعطيها صفة الانتشار والتناول « (٤٤) ؛ ولذلك فحين يدرس هيجل الحقيقة الرياضية « *Mathematical Truth* » يبين لنا أن البراهين الرياضية تنطوي على عملية معرفية فحسب ، ولا تتضمن عملية انطولوجية ، في حين الحقيقة الفلسفية تتضمن البعد المعرفي والانطولوجي - أيضا - ، فنحن نشهد في البراهين الرياضية نموا للمعرفة بشيء ، ولكننا لا نضهد نموا لهذا الشيء الذي نعرفه ، فالبرهان يظل خارج محتوى المعرفة « (٤٥) .

وإذا أردنا أن نبين العلاقة بين تاريخ الفلسفة والحقيقة عند هيجل ، مستجدا - لديه - أن تاريخ الفلسفة يطرح لنا « مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك الأجزاء الفرعية التي يشتمل عليها هذا الكل » (٤٦) ،

(٤٤) المصدر السابق ، ص ٦١ .

Hegel's Texts, p. 70.

(٤٥)

(٤٦) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ٧٠ .

والحقيقة هي مجموع الفكر ، ولذلك فإن الحقيقة تنبدى في تاريخ الفلسفة ؛ ولذلك فهو يشبه تاريخ الفلسفة بالنبات فيقول : « ان البراعم يختفى حلالا تنضج الزهرة ، وفي وسع المرء ان يقول ان اللاحق يفسح السابق ، وعلى هذا النحو ذاته ، تكشف الثمرة ان وجود الزهرة زائف للنبات ، وتحل محل الزهرة بوصفها حقيقة النبات » (٤٧) . وهذا يعنى انه يرى كل فلسفة ذات نسق ضرورية داخل الكل الفلسفى . وهذه العرجة المتساوية من الضرورة هي وحدها التي تشكل حياة الكل .

و « تعد الفقرة السابقة من أمتع الفقرات التي كتبها هيغل واكثرها حسما » (٤٨) ، لأنه يقدم مفهوما جديدا عن تاريخ الفلسفة ، ويژه تطورا تقنيا للحقيقة ، فالفلسفات المختلفة لا ينبئ النظر اليها - في رأى هيغل - كما لو كانت مترابطة الواحدة بجانب الأخرى ، في ترتيب مكاني ، لأنه لا يمكن فهمها اذا تجاهلنا علاقاتها الزمانية ، ولذلك يرى هيغل ان دراسة فلسفة واحدة اشبه ما تكون بدراسة الزهرة وعزلها عن باقي النبات الذي تنتمي اليه ولذلك لابد من دراسة تطور الفلسفة الى وقتنا الحالى ، كما يحاول عالم النبات أن يدرس النبات بأكمله ، لأن الفلسفات المختلفة تمثل مراحل النضج ، وهو يؤسس بذلك موضوعا هاما لفارسي الفلسفة ، وهو تاريخ الفلسفة ، وما يقصده هيغل من النص السابق هو أن الفلسفات لا ينبئ فهمها على أنها أنسجة من الأوامر نسجها مفكرون ذوو مزاج متقلب ، بل ينبئ أن تفهم باعتبارها مراحل ذات دلالة في تطور الفكر ؛ فمنعنا يختلف أحد الفلاسفة مع من سبقه من الفلاسفة ؛ فليس معنى ذلك أن نرفض الجميع لأنهم لم يستطيعوا الاتفاق فيما بينهم ، بل الأصح هو أن نتساءل كيف يصبح الفلاسفة أفكار من يسبقهم ، وكيف يحاول كل منهم التنقية التدريجية للمعرفة الحقيقية .

وقد بين هيغل هذه النظرة بالتفصيل في مقدمة محاضراته في تاريخ الفلسفة حيث أمس فهمه هذا ؛ فوضع أن تاريخ الفلسفة هو الروح ، وقد انتشر في الزمان والمكان ، بينما المنطق هو في لزمانيته وأبديته الدائمة ، وتعتبر المذاهب الفلسفية المتعاقبة في الزمن هي الصبورة الاستمرارية للروح ، وهي تتأمل ذاتها في حين تكون الحقيقة الأبدية للروح هي التطور الجيني التي تفصل الروح في نهاية المطاف الى أن تحقق وعيها الذاتي فيها وبها ، فالوجود المطلق في الفلسفات المختلفة التي تظهر

Hegel's Texts, p. 8.

(٤٧)

Ibid : Gaudmann's Commentary, p. 9.

(٤٨)

في التاريخ « قد وجد التعبير عنه في كل واحدة من الفلسفات الكبرى التي تنحصر وظيفتها في التعبير عن المطلق من وجهة نظر معينة » (٤٩) ، وقد أشار هيجل إلى أن « كل فلسفة كاملة في حد ذاتها ، وتحتوي شأنها في ذلك شأن أي اثر فني حقيقي ، الكلية في ذاتها » (٥٠) ، ويتضح من هذا أن تاريخ الفلسفة عند هيجل ، يختلف عن النظرة القديمة التي كانت تنظر للمذاهب الفلسفية « على أنها منفصلة ، يقوم كل منها بذاته دون أن يرتبط بالمذهب السابق أو يمهّد للمذهب اللاحق » (٥١) لأنه يرى أن تاريخ الفلسفة مترابط ويتقدم بضرورة باطنية ، فالتعاقب بين الفلسفات أشبه ما يكون بصياغة نسقية Systematisation لمعلم الفلسفة - على حد تعبير هيجل - التي لا بد أن تكون نسقية ، فإهم ما يميز الفلسفة لديه هو ضرورة أن تكون نسقا ، وما لم تكن كذلك فإنها تكون بغير مبدأ منظم لمحتوياتها فتكون حقائقها غير ذات قيمة .

والمقصود بالنسق System هو ارتباط العضوي في المذهب الفلسفي ، ويؤكد يكون مفهوم النسق عند هيجل مرادفا لمفهوم العلم ؛ فهذا ما توضحه لنا ظاهريات الروح لا سيما في التصدير ؛ أي أن الفلسفة ذاتها ، يجب أن تشكل نسقا تاما ، ويجب بالمثل على الفلسفة أن تستوعب هذه الأنساق وتصهرها في « كل » .

ويضيف هيجل أن كل جزء من أجزاء الفلسفة هو بدوره « كل فلسفي » فهو يشكل دائرة مغلقة على نفسها ، مكتملة بذاتها ، ومع ذلك ففي كل جزء من هذه الأجزاء نجد الفكرة الفلسفية في صورة جزئية خاصة أو في وسط خاص ، ولما كانت كل دائرة مفردة تمثل شمولا حقيقيا فإنها تحطم الحدود التي فرضها عليها وسطها الخاص لتخلق دائرة أوسع ، والفلسفة كلها تشبه بهذه الطريقة دائرة مؤلفة من عدة دوائر ، وتظهر الفكرة في كل دائرة جزئية من هذه العوائر ، لكن الفكرة ككل ، تتكون في الوقت ذاته عن طريق نسق هذه الأطوار الجزئية ، وكل منها هو عضو ضروري في التنظيم كله » (٥٢) .

(٤٩) جان ميوييت : مراسلات في ملكس وهيجل ترجمة : جورج صندلي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧١ ، ص ٢١٧ .

(٥٠) لغز من ميوييت الذي أورده عن هيجل في نفس المصدر السابق ، ص ٢١٨ .

(٥١) هيجل : المجموعة ، ص ٦٩ .

(٥٢) هيجل : المجموعة ، ص ٧١ .

ويتضح من هذا أن هيجل لا يضع الفلسفات الى جانب بعضها وضعا عشوائيا ، بل هي لديه لحظات متكاملة تعبر عن كلية واحدة هي الروح . وان نظام تسلسلها يشكل نظاما باطنيا عضويا او منطقيا داخليا يحكم نمو الروح وتجسده خلال التاريخ كله ، ونلاحظ أن منهج هيجل في دراسة تاريخ الفلسفة هو نفسه الذي يقدم الأساس الرئيسى في فلسفته بشكل عام (٥٣) . ويعنى هذا أن تطور الفكر المروض في تاريخ الفلسفة مائل في نسق الفلسفة ذاتها ، ولكننا في تاريخ الفلسفة بدلا من النظر الى التطور من الخارج كما هو الحال في التاريخ ، سوف نرى حركة الفكر تتحدد بوضوح داخل وسطها الفكرى الخاص ، والفكر الاصيل يجب أن يكون عينية ، ولا بد أن يكون فكرة « *Idea* » ، ونحن ننظر اليه في كليته الشاملة فسوف يكون هو الفكرة او المطلق « *absolute* » ، ولا بد لملم هذه الفكرة أن يتشكل نسقا ، لأن الحقيقة ذاتها عينية ، بمعنى أنها في الوقت الذى تقدم لنا فيه مبدأ الوحدة ورباطها ، فإنها تحتوى بداخلها على مصدر للتطور ، ومن هنا نستطيع أن نقول أن الحقيقة هي مجموع الفكر أو شموله وحرية الكل ، وكذلك ضرورة الأجزاء الفرعية التى يشتمل عليها هذا الكل ألا تكون ممكنة الا حين تنفرد هذه الأجزاء وتعييز (٥٤) .

موقع الفن من النسق الهيجلى :

بينما أن هيجل يرى أن الصورة انثى يمكن أن توجد عليها الحقيقة هي صورة النسق العلمى ، ولذلك يرى من المستحيل تقديم صورة عامة عن الفلسفة ، لأنه يصعب تقسيم الفلسفة الى أجزاء ، لأن هذه الأجزاء مرتبطة داخل النسق ، ولهذا فالتقسيم التمهيدى الذى تقدمه هو استباق ، لأننا نفترض أن الفكرة تصبح الفكر الذى يتجدد مع نفسه في هوية مجردة ، وانما أيضا في النشاط الذى يضع نفسه في معارضة ذاته ليكون له وجود بذاته ، ويكون مع ذلك مستحوذا على ذاته تماما عندما يكون في هذا الآخر « (٥٥) » ، ويمكن القول بأن الفلسفة الهيجلية تنقسم الى ثلاثة أقسام فرعية هي :

(٥٣) ستيس : لفظة هيجل ، مرجع سبق ذكره ، ص ١٩ .

(٥٤) هيجل : الموسوعة مرجع سبق ذكره ، ص ٧٠ .

(٥٥) هيجل : موسوعة العلوم للفلسفة ، ص ٢٥ .

- (أ) علم الفكر في ذاتها ، ولذاتها وهو علم المنطق .
 (ب) فلسفة الطبيعة : أو علم الفكرة في آخرها .
 (ج) فلسفة الروح : أو علم الفكرة وقد عادت الى نفسها من ذلك الآخر .

ونلاحظ ، أن هذه الأقسام الثلاثة لا تدرس الا موضوعا واحدا هو الفكرة الشاملة في مراحلها المختلفة أو العقل في صورته المتنوعة « (٥٦) » ، فمثلا : نجد في الطبيعة أن الفكرة تتخارج ، أما في فلسفة الروح فأننا نجد الفكرة تعود الى تأكيد وجود خاص بها وتكون في طريقها الى أن تصبح مطلقة ، وكل صورة أو قسم من الأقسام الثلاثة التي أشرنا اليها هي في الوقت ذاته مرحلة عابرة ، أو مرحلة انتقال زائلة ؛ ولذلك لا بد أن نوضح أن مضامين كل قسم من الأقسام الثلاثة يقضي الى المرحلة الأعلى ؛ ولذلك فإن عرض العلاقة بينها على أنها أقسام - فقط - هو تصور خاطئ ؛ لفلسفة الطبيعة - على سبيل المثال - تتدرج حتى تصل الى فلسفة الروح ؛ أي أنها تقضي في نهايتها الى الروح ، أي أننا في الفلسفة الهيجلية في القسم الأول ندرس الفكر الخالص في ذاته ولذاته ، وفي القسم الثاني ندرس الفكر حين ينتقل الى الآخر أي نقضه من عالم الفكر الخالص الى المادة الصلبة ، وفي القسم الثالث ، يعود العقل الى نفسه ، أي ندرس الفكر حين يعود من الآخر الى ذاته (٥٧) .

(٢) المنطق هو علم الحقيقة :

المنطق عند هيجل « هو علم الفكرة الخالصة ، بمعنى أنه علم الفكرة في وسطها الفكري الخالص » (٥٨) ، ويعرفه - أيضا - بأنه علم الفكر بقوانينه وأشكاله المتميزة ، بيد أن الفكر باعتباره فكرا لا يشكل سوى الوسيط العام ، أو الوضوح الكيفي الخاص ، الذي يضيء على الفكرة ما يجعلها تتميز بأنها منطقية ، ولو أننا وجدنا بين الفكرة والفكر في هوية واحدة ، فإن الفكر في هذه الحالة ينبغي ألا يفهم على أنه معنى منهجا أو صورة ، بل على أنه معنى الضمول الذي يتطور ذاتيا وفقا لقوانينه وأشكاله الخاصة . وهذه القوانين هي عمل الفكر نفسه وليست مجرد

(٥٦) د . إمام عبد الفتاح إمام : المذهب الجدلبي عند هيجل ، ص ٢١ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٥٨) هيجل . موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ٧٩ .

المنطق الذى يعرفه جان هيپوليت بأنه يعنى عند هييجل : علم السكر
الخالص للمطلق قبل خلقه الطبيعة وخلق أى عقل فرعى مثناه « (١٢) »

ولذلك اكتشف هييجل أنه لا يستطيع أن يتحدث عن المنطق على هذا
النحو إلا إذا جعل المنطق يمتزج بالوجود ويخالط الكثرة ، وينتقل فى
الطبيعة ، ومن خلال التاريخ الى التحققات العينية المختلفة مثل الدولة ؛
ولهذا نلتقى فى مذهب هييجل بالواقع فى قلب المنطق وبالمنطق فى قلب
الواقع .

والحقيقة أن تجليل جان هيپوليت (*) للمنطق الهييجل تبين أن منهج
هييجل ليس مجموعة من التصورات التى تطبق على الواقع وإنما هو حركة
الواقع نفسه ، بمعنى أن الجدول لديه حركة تنبع من الواقع نفسه ،
والتصورات فيه هي لحظات وجودية يتحد فيها الزمان والمكان ، أى أن
الجدول هو صراع الوجود ، والمنطق عبارة عن صياغة عقلية لهذا الصراع ؛
ولذلك فهو يعتبر هييجل أحد فلاسفة الوجود الذين درسوا الوجود من
خلال الصيرورة ؛ ولذلك فالمنطق فى حقيقته وصف لحركة الوجود (١٣) .

ويتفق هيپوليت فى تحليل هذا مع هربرت ماركيز فى رسالته
للدكتوراه عن هييجل تحت اشراف مارتن هيدجر (١٤) (١٩٣٢) وفيها
نظر للفلسفة الهييجلية باعتبارها فلسفة وجود ، فالوجود لدى هييجل
عملية انطولوجية تقوم على أساس من « علم الحياة » بما يعطيه من تطور
ونماء وصراع وبقاء ؛ ولذلك إذا تأملنا الأقسام الرئيسية للمنطق الهييجل ،
مثل : الوجود والماهية والتصور ، الكيف والكم والمقدار ، والماهية والظاهرة
والواقع ، والذاتية والموضوعية والفكرة ، سنجد أن كل هذا يدور
باعتبارها عملية وجودية يدخل فيها الشعور بوصفه أحد جوانبها .
ولذلك يمكن القول من هذه الزاوية أن المنطق عند هييجل هو وصف
وجودى لتحرر الوجود ، ففي كل مرحلة منطقية من الأقسام الرئيسية
التي أشرنا إليها يتحرر الوجود حتى تتم عملية التحرر فى الفكرة الشاملة
أو المطلقة ، ولذلك يقول هييجل : « ان الفكرة فى المنطق تفهم على أنها
لا تشمل إلا ما يعتمد على التفكير ، وما يظهره التفكير الى الوجود ، وفى

Jean Hyppolite : *Genesis and Structure*, p. 588. (١٢)

(*) خصص هيپوليت خاتمة كتابه « البنية وتكوين الظاهريات الروح لـ هييجل » عن
المنطق والظاهريات ، « العربة المظلمة » ، ص ٥٧٣ - ٦٠٦ من الترجمة الانجليزية .

Ibid : p. 588. (١٣)

(١٤) قام الأستاذ / ابراهيم فخمى بترجمة هذا الكتاب عن الفرنسية تحت عنوان

« نظرية الوجود عند هييجل ، أساس فلسفة التاريخ » ، دار للتوزيع ، بيروت ١٩٨٤ .

هذه الحالة تصبح الأفكار أفكارا خالصة ، ويجد العقل نفسه في بيته ، ومن ثم يجد نفسه حرا : لأن الحرية تعني أن الشيء الآخر الذي تتعامل معه هو ذات ثانية ، حتى أنك لا تترك أبدا الأساس الخاص الذي تقف عليه بل تشرع لنفسك وتضع قانونك الخاص » (٦٥) .

وإذا كان المنطق يسير عن الحرية ، فإن فلسفة هيجل بكاملها تعبر عن الحرية ، بل هي عملية التحرر نفسها ، التي يقوم بها الفرد على المستوى الخاص ومستوى التاريخ . فتجد في « ظاهريات الروح » أن الوعي بالذات هو عملية تحرر ، وأن الحرية هي طريق المحافظة على الذات والقضاء على الشعور باجوس وجدل السيد والعبد ، لأن الحرية لديه « تستلزم ألا تشعر أننا في حاجة إلى شيء آخر ذواتنا » (٦٦) وإذا نظرنا إلى المنطق الهيجلي في ضوء الملاحظات السابقة ، بمعنى أنه نسق من الأنماط الخالصة للفكر ، فسوف نجد أن العلوم الفلسفية الأخرى مثل فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، تبوؤنا وكأنها منطق تطبيقي ، بمعنى أن المنطق هو الروح التي تشيع الحياة في هذين الفرعين من الفلسفة (٦٧) ، ويمكن التعرف على الصور المنطقية على نحو ما تتشكل في عالم الطبيعة وفي عالم الروح ، وهي أشكال ليست مسوى نمط جزئي من التعبير عن صور الفكر الخالص .

ولذلك لا نستطيع أن نتعامل عما إذا كانت مقولة ما صادقة وحقيقة إلا إذا طبقناها في مجال معين ، يرى هيجل أن المقولة لا تكون صادقة إلا إذا طبقت على موضوع معين ، أما بدون هذا التطبيق فسوف يكون البحث في صدقها بحثا لا معنى له ، ومعنى الصدق أو الحقيقة في المنطق الهيجلي هو اتفاق مضمون الفكر مع نفسه ، ولذلك يرى هيجل أن جميع الأشياء المتناهية تحمل جانبيا باطلا غير حقيقي untrue ، بمعنى أن هناك تعارضا وتناقضا بين وجودها الفعلي وبين فكرتها الشاملة ، أي ليس هناك اتفاق كامل لمضمون الفكر مع نفسه ، بينما الله وحده هو الانسجام التام بين الفكرة الشاملة والواقع (٦٨) .

ويمكن القول أن هيجل ينظر لمشكلة المنطق على أنه يختبر مسود الفكر فيما يتعلق بقدرتها على إدراك الحقيقة ، وصورة الفكر عند هيجل تعني المنهج أو الضرورة ، ومن بين الصور والمناهج المختلفة في إدراك

(٦٥) هيجل : الموسوعة ، ص ١٠٢ .

(٦٦) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٦٧) المصدر السابق ، ص ١٠٣ .

(٦٨) المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

الحقيقة ، يعرض هيغل لصورتين يرفضهما ، الصورة الأولى : وهي التي تعتمد على التجربة — بفهمها انعمى المباشر البسيط — وترى أن التجربة هي الوسيلة المباشرة لتحقيقه ، وهذه الصورة تشمل الشعور الدينى ، والثقة البسيطة ، والحب والاخلاص ، والايان الطبيعى على حد سواء ، وقد سبق أن أشرنا الى رفض هيغل منهج المعرفة المباشرة التي تعتمد على الحواس فى ادراك الحقيقة ، والصورة الثانية : هي صورة الفكر النظرى الذى يعرف الحقيقة بعلاقة الشرط والشروط العقلية ، وقد فند هيغل هذا المنهج حين فند الشكلية (*) .

ولذلك يرى هيغل أن الحقيقة لم تجد بعد فى أى من هاتين الصورتين — التجربة ، الفكر النظرى — شكلها المناسب ، لأن أعظم مناهج المعرفة وأكثرها كمالا لا يبدأ من الصورة الخالصة للفكر ، لأنه حينذاك يكون الانسان حرا حرية تامة ، وهذه الصورة تعرض علينا الحقيقة كما هي فى ذاتها ، وعلى نحو ما هي عليه بالفعل . ويربط هيغل بين محاولة الانسان لادراك الحقيقة ، وبين فكرة الخطيئة الأولى ، فالمعرفة التى يسعى اليها الانسان ناتجة عن انقسام الروح على نفسه ، حين أكل من شجرة المعرفة وبدأ رحلة المعرفة ، بينما الطبيعة أو الحيوان ، لا تسعى للمعرفة ، لأن مثل هذا التفكك والانقسام الداخلى لا يوجد بها ، والحقيقة أن الوقوع فى التناقض ، وبقطة الوعي ، ينبع من طبيعة الانسان ذاتها ، فالتاريخ يعيد نفسه مع كل فرد من أبناء آدم ، والاحساس « بالخجل » يشهد بوضوح على انفصال الانسان عن حياته الطبيعية والحسية « (٦٩) » .

ويشير مصطلح الأفكار الموضوعية « Objective Thoughts » الى الحقيقة التى هي الموضوع المطلق للفلسفة وليست مجرد هدف تنفسمه الفلسفة فحسب ، وقد التزم هيغل بالمنهج الوحيد الذى ارتآه الطريق للحقيقة ، فى كتابه (ظاهريات الروح) فبدأ بأبسط وجه للروح وأكثر بساطة وهو مرحلة الوعي المباشر ، ثم بين كيف تسير هذه المرحلة وتتطور بالضرورة حتى تصل الى وجهة النظر الفلسفية ، بحيث ثبت سير المنهج ضرورة الوصول الى هذه المرحلة الأخيرة ، لأن مرحلة المعرفة الفلسفية هي أغنى هذه المراحل من حيث المادة والتنظيم المحتوى ، ومن ثم فهي تقتضى

(*) فند هيغل الشكلية الجامدة التى تشمل بين الحقيقة وصورها وبين العمليات العينية فى تصدير ظاهريات الروح ، حين تحدث عن الرياضيات فى الجزء الذى يأخذ عنوان : « ضد الحكاية »
 « Against Schematizing Formalism »
 See : Hegel's Texts and p. 74.

(٦٩) انظر هيغل : موسوعة العلوم الفلسفية ، ص ١١٢ — ١١٣ .

مقدما ، بمقدار ما تتخذ إمامنا شكل النتيجة ، وجود تكوينات عينية للوعي
مثل : الأخلاق الفردية والاجتماعية ، والفن والدين ، وهذا يعنى ان
معظم الاسئلة والمشكلات التى تواجهها فى فروع الفلسفة الهيجلية
المختلفة (٧٠) ، من فلسفة الطبيعة والروح ، والدولة ، والتاريخ والقانون
والفن والدين والفلسفة الخ .. نجدها فى صورة مقولات بسيطة تتضح
لأول مرة فى المنطق الهيجلى .

(ب) فلسفة الطبيعة أو علم الفكرة فى الآخر :

الطبيعة فى نظر هيجل الفكرة فى شكل آخرها ، التى تخرج من
ذاتها لتنتقل الى الظاهر ، فحقبة (الفكرة) فى لحظة من لحظاتها قائمه
فى آخرها ، أى فى الواقع أو فى الطبيعة ، وذلك فى أول مستوى من
المستويات التى تجسد الفكرة نفسها فيها ، بيد ان الطبيعة ليست
الا لحظة لابد للفكرة ان تتجاوزها لكى تهتدى الى نفسها فى فلسفة الروح.
وفى هذا السلب والصيرورة يتضح لنا التقدم الجدلى يوضح ما يكون .
لان الفكرة من حيث المبدأ هى سلب لذاتها من خلال كونها متخارجة فى
الطبيعة ، وهى متجسدة على اعتبار ان الطبيعة تعين للتخارج
Determination of Externality وما تكشف عنه الطبيعة فى
تخارجها هذا ، هو الضرورة والعرضية ، وليس الحرية التى نلتقى بها
فى المنطق أو فلسفة الروح ، ويجب النظر للطبيعة على أنها نسق من
المراحل الواحدة منها تنشأ عن الاخرى بفعل الضرورة . بحيث نجد ان
صيرورة الطبيعة هى اذن ارتقاء نحو الروح (٧١) .

وإذا كان هيجل قد حاول فى المنطق ان يدرس الأفكار الخالصة
أو المقولات ، وهدفه استنباط هذه الأفكار الخالصة بعضها من بعض ،
مثل : استنباط فكرة العلم من فكرة الوجود بمعنى أن الوجود يحصل فى
طياته سلبه أو نفيه وهو العدم ، ولكن « فى فلسفة الطبيعة لديه لا ندرس
تجريدات عقلية ، وإنما أشياء موجودة بالفعل مثل المادة والنبات » (٧١)
بينما فى فلسفة الروح ندرس لديه الأشياء الفعلية الموجودة فى العالم
مثل المؤسسات البشرية كالأسرة والمجتمع والدولة والانتاج الفنى
والدينى والفلسفى .

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١١٤ .

Fuller (B.A.G.) : A History of Philosophy, 3rd edition, (٧١)
Oxford & Ibn. Publishing Co., New Delhi, 1979, pp. 305-306.

(٧١) ستيس . فلسفة هيجل ، ص ٤٠٥ .

ولكن ليس معنى هذا أن هيجل ينتقل من المنطق « الأفكار » إلى الطبيعة « الأشياء » ، وإنما هو يستنبط فكرة الطبيعة وليست الطبيعة ذاتها بجوانبها الجزئية : « ليست فلسفة الطبيعة لدى هيجل ميتافيزيقا للطبيعة ، بل ميتافيزيقا لعلم الطبيعة ، أى ميتافيزيقا المجوع المعزوف البشرية للطبيعة » (٧٢) ، فهيجل حين يدرس أى شيء ، فهو لا يدرس الأشياء الجزئية ، وإنما يدرس الأفكار الكلية ، ولذلك فهو حين يدرس الطبيعة والروح والفن ، فلا يدرس الأشياء الجزئية فى هذه الموضوعات ، وإنما يدرس فكرة الطبيعة أو فكرة الفن ، وهو يستنبط هذه الأفكار من الفكرة الشاملة ، ولهذا فهو يطلق على نسقه الفلسفى كله كلمة « الأفكار » ، أو المقولات الشاملة ، وهذا يعنى أن أشارتنا لفلسفة الطبيعة عند هيجل تبين مدى الوحدة التى يتمتع بها فكر هيجل ، فمنهج الجدل الذى اتبعنا بصورته وضمونه فى المنطق نلتقى بذات المنهج فى فلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ، فهو يستنبط الفكرة من الأخرى عن طريق السلب مثلاً يستنبط فكرة المجتمع المدنى من فكرة الأسرة ، وهذا يعنى أن فكرة الأسرة تحوى فى داخلها بالقوة فكرة المجتمع المدنى .

والحقيقة أنه لا يمكن الحديث عن أى قسم من أقسام الفلسفة الهيجلية دون الحديث عن الكل ، فالكلية Totality مبدأ أساسى من مبادئ الفلسفة الهيجلية ، وإذا كان علم المنطق هو علم الكلليات الخالصة ، فإن فلسفة الطبيعة - بمعنى ما - استمرار للمنطق ، وتكملة له ، مثلاً مثل فلسفة الروح ، لأنه إذا كان المنطق يعكس الحياة الباطنية للعقل ، فإن فلسفة الروح تعكس فى مراحلها التحقيقات المختلفة للعقل فى المؤسسات الاجتماعية ، مثل : نتائج الفن والدين والفلسفة ، ولذلك فلسفة الطبيعة ليست منفصلة عن المنطق أو مقطوعة الصلة به ، وإنما هى جزء من الكلية الفلسفية الهيجلية التى تنتمى إليها ، والفرق بين المنطق والطبيعة يكمن فى « أن المنطق يدرس المقولات وهو لون خاص من ألوان الكلليات تتميز بأنها تنطبق على كل شيء ، فهى شاملة فى مجال انطباقها ، أما فلسفة الطبيعة فهى تدرس كلياته من نوع آخر ، كليات ليست مقولات ولكنها كليات لا تنطبق على كل الأشياء وإنما على بعضها » (٧٣) بمعنى أن مقالات المنطق كليات خالصة غير حسية ، بينما كليات الطبيعة هى كليات حسية ، وعامل الحسية هنا يعنى أن ما هو حسى جزئى وليست له صفة الكلية .

(٧٢) جان هيبوليت : دراسات فى ملكس وهيجل « مرجع سبق ذكره » ، ص ٨٠ .

(٧٣) ستيس : لفلسفة هيجل ، ص ٤٩٠ .

ويمكن القول أن الطبيعة تفيض الفكرة المنطقية مثلما الروح تفيض للطبيعة ، وبالتالي فالطبيعة ضد الفكرة ، أو الفكرة قد خرجت من ذاتها الى الآخر ، أو حين تكون غريبة ذاتية ، ويمتد المكان Space هو الحد الأدنى للطبيعة ، أما حدها الأقصى أو نهايتها فهو انتقالها الى عالم الروح والروح هو العقل ، أو هي الفكرة وقد عادت الى نفسها . وهذا يعني أن مراحل الطبيعة التصاعدية تؤلف عودة الفكرة التدريجي الى ذاتها واكتمال هذه العملية إنما يكون في الروح .

واستخراج هو السمة الأساسية لفلسفة الطبيعة لأنها تعتمد على المكان ، ولأن أجزاء المكان ليست أجزاء الا بسبب انها خارجية ، بمعنى أن بعضها يقع خارج بعضها الآخر ، وهذا الخارج هو الصفة الجوهرية للمكان أو قل المكان هو الخارج ، (٧٤) ، وإذا كان هيجل يدرس تطور مراحل الطبيعة ، كما يفعل في فلسفة الروح ، فإن كل مرحلة تعقب الأخرى في نظام منطقي وليس في نظام زمني ، وهذا ما نجده في رسده لمراحل الفن أيضا كما سيتأتى ذلك فيما بعد .

والغاية عند هيجل في كل فلسفته سواء كان في التاريخ أو الروح أو الفن هي التحقق الفعلي للعقل أو للفكرة في العالم ، وهذه الفكرة تبليغ حدها في الإنسان ، لأنه هو الموجود العاقل ، وتمثل هذه المرحلة مرحلة عليا في الطبيعة حيث تتطور الطبيعة من الآليات أو الميكانيكا الى الطبيعيات أو الفيزياء ، ثم الى العضويات ، حيث تصل في نهاية المطاف الى الإنسان أو الروح .

والواقع أن تفاصيل فلسفة هيجل في الطبيعة لها قيمة تاريخية بحسب ، ولهذا لا نجد لها تحليلات مستفيضة من قبل الشراح ، ويبدو أن هذا يرجع الى أن هذا الجزء اعتمد على الحد الذي وصل اليه التطور العلمي في عصر هيجل ، وبالتالي فينبض المعلومات التي اعتمد عليها كانت خاطئة (٥) .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ .

(٥) في المروحة لميجل قديما عام ١٨٠٦ ، كان قد أثبت أنه لا يمكن أن توجد مسارات أخرى بين المشتق والمربوع ، وهو نفس المصاع الذي سمع فيه اكتشاف سيريس هذا الأثبات ، وهذا الحادث الذي قد جعل هيجل يكثر حذرا . فيما بعد : لقد خلف حملته على نيوتن تفاهلا متزايدا في شتى طبعات الموسوعة . وأخذ ينصح طلابه بأن لا يعدوا أطروحات علمية بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .
انظر : رينيه سير : هيجل وفلسفته ، ترجمة نهاد رضا ، دار الآلوار ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٤٦ .

ولقد عرضنا هنا إشارة لفلسفة الطبيعة عند هيغل لأنها تمثل جانباً عضوياً في منحنى هيغل ، و « ما لم نفهم الوظيفة التي تؤديها فلسفة الطبيعة والمركز الذي تشغله » فسوف يظل المنطق ، ومعه فلسفة الروح معلقاً في الهواء « (٧٥) »

(ج) فلسفة الروح أو علم الفكرة وقد علقت إلى نفسها :

إذا كانت الطبيعة هي نفي للفكرة ، وغربة الفكرة عن ذاتها ، فإن التحول من الطبيعة إلى الروح ، هو نفي النفي ، فإذا كانت الفكرة خبيثة في الطبيعة ، ففي الروح تنحدر من تلك العبودية وتصبح موجودة بوصفها روحاً حراً ، فتطور الطبيعة يعكس لنا العود التدريجي للروح من ضلالتها وهو المادة الصلبة ، وفي فلسفة الروح يتحول عمل الذات أو الفكرة إلى التوضيح ، ولذلك فإن التطور في مجال الروح يختلف عن التطور في مجال الطبيعة ، فهو « في مجال الطبيعة نمو هادئ ، سلمي ، وهو في مجال الروح صراع فاس لا متناه للروح مع نفسها ، فما تناقض الروح من أجله بالفعل هو تحقيق وجودها المثالي » (٧٦) ومهمة فلسفة الروح هي تعقب هذا التطور التدريجي خطوة ، خطوة ، وشرح شتى جوانبه المختلفة ، ولكن هذا التطور أو التقدم للروح - كما نطلق - مرهون هو الآخر بالوسط أيضاً ، و « إذا كان الوسط في المنطق يتحقق من خلال التناقض والتقابل بين الحدود ، فإن فكرة الروح وتطوره تتحقق في التاريخ بـتوسط الوعي والارادة » (٧٧) وهذه القوى ذاتها - الوعي الارادة - تكون في البداية منغمسة في حياتها المباشرة ، وينصب كفاحها الأول وهدفها على تحقيق مصيرها الطبيعي فحسب ، « وهكذا تكون الروح في حرب مع نفسها ، عليها أن تنتصر على نفسها بوصفها العقبة الرئيسية التي ينبغي عليها أن تقهرها » (٧٨) ، وهذا يعني أن تناقض الإنسان مع الطبيعة من ناحية ، وتناقض الإنسان مع الإنسان من ناحية أخرى ، هو الفعل الذي تتحقق من حوله كل التوسطات التي تسمح للروح بالتقدم والتطور .

لكن قبل أن نشير إلى المراحل العامة للروح علينا أن نشير إلى طبيعة الروح ذاتها تمهيداً للكشف عن الطرق التي تسلكها الفكرة في

(٧٥) ستينس : فلسفة هيغل : ص ٤٢٩ .

(٧٦) هيغل : محاضرات في فلسفة التاريخ ترجمة د . امام عبد الفتاح امام .

دار الثقافة ، القاهرة ، الجزء الأول ، ص ١٤٠ .

(٧٧) المصدر السابق ، ص ١٢٩ .

(٧٨) المصدر السابق ، ص ١٢٩ - ١٤٠ .

تعميق وعيها بذاتها الذي هو في الوقت نفسه تعميق لوعي الروح بذاته .
وقد تناول هيجل هذه الموضوعات الخاصة بفلسفة الروح في الجزء
الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية تحت عنوان « فلسفة الروح »
« Philosophy of Mind » وفيها يهتم هيجل بتحديد مفهوم الروح ،
وعلاقة الروح بأسحريه وعلاقة المتناهي بالمتناهي . والواقع أننا إذا اردنا
أن نتحدث عن الروح ، فالروح ليس شيئا معطى يمكن فصله عن الأشياء ،
بل إن الروح في حقيقتها هو تاريخ الروح نفسه ، بمعنى « أن الروح
سيتعرف على ذاتها في كل شيء في السماء والأرض » (٧٩) ، والروح
دائما فكر ، ولذلك كان الروح في البداية مجردا وعاما وكمليا وهو يحاول
بلوغ وعيه بذاته ، ولهذا يبدأ بالأفكار المجردة ومنها ينتقل الى ما هو أغنى
وأكثر تعينا ، ولذلك فإن حقيقة الروح ليست حقيقة خاصة بشيء ،
وإنما تطور الحقيقة لا يكتمل الا باكتمال فلسفة الروح ، وهذه الفكرة
سبق أن اشرنا اليها ونحن بصدد الحديث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل ،
وكيف أنها مرتبطة بالنسق الفلسفي ، وبالتسالي لا يمكن الحديث عن
الحقيقة الا بعد عرض النسق كله ، « لأن الحقيقة هي الكل » (٨٠) ،
والعقل الانساني يبدأ بتأمل العالم محاولا التعرف على ماهيته ، ولكن
العقل يتخطى هذه البداية فيبتدئ أن ماهيته هي ماهية الموضوع ، وأن
الموضوع ذاته أيضا ، وأن الكون كل واحد ، العاقل والمفعول ، الذات
والموضوع فيه وجهان لحقيقة واحدة ، ولذلك يؤكد في تصدير الظاهريات ،
« أننا نفهم الحق ونعبر عنه لا بوصفه جوهرًا فحسب ، بل بوصفه ذاتا
ينفس القدر » (٨١) ، ويمتد هيجل إن هذه العبارة هي خلاصة ظاهريات
الروح ، وهذا يعني أن الفرد العضوي ينتج ذاته ، أي أن الروح ليست
الا ما تصنعه من ذاتها ، وهي تصنع من ذاتها ما تنطوي عليه ضمنا ، وهذا
يبين لنا أن الروح بصفة رئيسية هي نتاجفاعليتها الخاصة ، وفاعليتها
هي تجاوز المباشرة وسلبها والإرتماد لذاتها ، وهذا يبين أن الحق لكونه
ذاتا ، لا يتم الوصول اليه دفعة واحدة ، وعلى نحو مباشر في صورة قضية ،
أنه يتطور ويتعين عليه أن يضئ في تطوره عبر سلسلة من القضايا .

Hegel : Philosophy of Mind, trans. by W. Wallace, together (٧٩)
with the Zusatz 2 in Bouman's Text, trans. by : A. V.
Miller, Oxford : Clarendon Press, 1973, p. 1. Sec. 377.

(٨٠) د. زكريا ابراهيم : هيجل أو الملائكة المظلمة (مرجع سبق الإشارة اليه) .

ص ٨٨ .

Hegel's Texts and ..., p. 28.

(٨١)

وإذا أردنا أن نتحدث عن المراحل التي تمر بها الروح ، فيمكن القول أن الروح في المرحلة الأولى يكاد يكون غارقاً في الطبيعة ، ولا يتميز عنها إلا بصعوبة باعتبارها آخر مواجها له مباشرة ، ولذلك يتخذ منه موضوعاً للتأمل ، وتحاول الروح أن تزد تحارج الطبيعة إلى ذاتها ، لكن هذا لا يزال يقع في حدود الوعي التام ، إذ أن الطبيعة تكون غير مدركة بعد على أنها تكسب وجودها من خلال الروح اللامتناهي ، ولذلك تظل الطبيعة عقبة أمام الروح ، أو تحديداً له يحول بينه وبين اللامتناهي أو المطلق ، ولذلك تظل الروح في هذه المرحلة متناهية .

وإذا قلنا أن الروح غير محدد ولا متناه ، فلا يعني هذا أن الروح حال من أي تحديد imitation ، بل على العكس إن على الروح أن يعبر نفسه ، وأن يضع لنفسه حداً حتى يصبح لا متناهي ، لأن التناهي مدرك في اللامتناهي ، والجهد في اللامتناهي (٨٢) ويمكن شرح هذه الفكرة ببساطة من خلال منطق هيجل الذي يرى أن وجود الأشياء هو عدم استقرار الشيء في حده ، لأن الوجود صيرورة مستمرة ، وكل حالة من حالات الوجود ينبغي تجاوزها ، فهي شيء سلبي ، تتخل عنه الأشياء مدفوعة بإمكاناتها الباطنة ، في سبيل حالة أخرى ، وهكذا ، ولذلك فإن تحليل المتناهي يكشف عن اللامتناهي ، لأنه إذا تأملنا شيئاً والحالات التي يمر بها رغم أنه متناه سجد أنها حالات لا متناهية ، فتحليل الأشياء المتناهية التي تقني ، تصبح بفنائها شيئاً متناهي آخر يكرر نفس العملية إلى ما لا نهاية و هكذا فإن الغناء المستمر للأشياء هو - بنفس المقدار - سلبي مستمر لتناهيها ، فهو إلا متناهي (٨٣) وهذا يعني - بصورة أخرى - أن اللامتناهي هو بعينه الدينامية الباطنة للمتناهي ، المتضمنة في معناه الحقيقي .

ولذلك نجد الروح في المرحلة الثانية متناهي أيضاً ويسمى نحو اللامتناهي ، ويتحقق هذا عن طريق تجاوز حاجز الطبيعة ، والمودة للذات ، بحيث يصبح الوجود للذات مقصوداً على الكائن الواعي ، لأنه كموجود متناه يعيش عملية التحول إلى متناهية ، ولذلك نقول أن الوجود لذاته ليس حالة ، بل عملية - أو مسار - تستوعب الأحوال الخارجية وتندمج في الوجود الخاص للكائن الواعي ، ولذلك لا تصل الأشياء

Hegel : Philosophy of Mind, p. 24, Sec. 386.

(٨٢)

(٨٣) ميريت ماركيو : للعقل والضرورة (مرجع سبق ذكره) ، ص ١٢٨ .

الطبيعية الى وجود حر لذاته ، وانما تظل وجودا للآخر ، وتعتبر المرحلة الثانية انتقالا من الفردى الى الكل .

اما المرحلة الثالثة فى تطور الروح وفقها لا نلتقى بالمتناهى يقوم فى مقابلة اللامتناهى لكى يمارسه ، بل نجد اللامتناهى هو القوة التى يرفع المتناهى نفسه بواسطتها ، ويتجاوز حالته الراهنية باستمرار الى حالة أرقى ، مثلما نجد أن المتناهى هو السلب الذى يدفع اللا متناهى الى التعين والموضوع فى الانتاج الفنى والدينى والفلسفى . ولذلك يمكن القول ان البحث فى الروح ينقسم الى قسمين أساسيين : أولهما الروح المتناهى الذى ينقسم الى الروح الذاتى والروح الموضوعى ، وثانيهما الروح اللامتناهى الذى نجده فى المرحلة الثالثة فى الروح المطلق ، ولكى نتعرف عليهما لابد من الإشارة إليها .

(١) الروح الذاتى :

والمضمون هذه المرحلة هو العقل البشرى منظورا اليه نظرة ذاتية ، عل أنه عقل الذات الفردية ، وقبل أن نشير الى التقسيمات الفرعية لهذه المرحلة ، لابد أن نبين أنه اذا كان الروح فى هذه المرحلة ذاتيا ، فليس معنى هذا أن المرحلتين الأخرتين لا ذاتيتين ، لأن كل المراحل ذاتية ، لأن حقيقة الروح هي أنها (أنا) أو (ذات) ، والمراحل الثلاث مستويات مختلفة (للآنا) ، و (للذاتية) والواقع أن العلاقة بين الآنا والذات اللتين يتصف بهما الروح ، هي نفسها علاقة المتناهى واللا متناهى التى إشرنا إليها ، « فالآنا » يعبر عن الكل من حيث هو تعبير عن النشاط الباطنى للآنا الفردى ، وهو بهذا تعبير لامتناه ، وفى نفس الوقت يعبر هذا الآنا عن الآنا الجزئى أو الفردى الذى لا يمكن معرفة حياة للروح الكل الا به ومن خلاله ، ويمكن شرح هذه الفكرة ، فحينما أقول أنا أرى أو أسمع ، اضمح كل شخص فى موصى ، وأستبدل أنا آخر بأناى الفردية ، وعندما أقول أنا ، أو هذا الفرد ، أقول بصفة عامة تماما : كل الأنوات ، وأقول أن كل واحد هو ما أقول ، وكل واحد هو أنا هذا الآنا الفردى ، (٨٤) .

ويشرح هيجل فى هذه المرحلة كيفية تمايز الروح داخل ذاته Distinguished وكيف يضع الآنا نفسه فى تقابل مع نفسه « Sets itself over against itself » ويتخذ من نفسه موضوعا لذاته (٨٥) ، ويناقش هيجل هذه الأفكار من خلال ثلاثة موضوعات

(٨٤) المرجع للسليق ، ص ١١٠ - ١١١ .

Hegel : Philosophy of Mind, p. 11.

(٨٥)

رئيسية هي : الانثروبولوجيا (*) Anthropology و الظاهريات
 الروح (**) Phenomenology of Spirit وعلم النفس (***)
 « Psychology »

وهذه الموضوعات تبين لنا أن الروح الذاتى يظهر على مستويات مختلفة ، وهي فترات ضرورية فى النمو الجعل لتصور الروح ، ولذلك يميز هيجل بين الانثروبولوجيا (علم طبائع الانسان) ، وبين الوعى Consciousness أو الشعور (الظاهريات) ، وبين الروح (موضوع علم النفس) . هذا يعنى أن هيجل يدرس هنا موضوعات علم النفس ، فيدرس وظائف عقل الفرد وملكانه من صورها الدنيا التى تتمثل فى الغريزة والوجدان والاحساس الى صورها كما تبدو فى العقل والفهم والنشاط الملى ، (٨٦) ، ولذلك فالموضوع - هنا - هو كل نطاق من العقل أو الروح منظورا اليه من الداخل ، بمعنى أنه لم يظهر نفسه فى صورة خارجية على هيئة منظمات ومؤسسات اجتماعية كما يظهر فى الروح الموضوعى ، الذى يدرس الأسرة والدولة والقانون وقواعد السلوك والأخلاق .

(ب) الروح الموضوعى :

تبدأ الروح فى هذه المرحلة الخروج من ذاتها الى الآخر ، فإذا كانت الفكرة بصفة عامة تصبح فى تخرج Externality ، بمعنى أنها تخلق عالما موضوعيا خارجيا وهو العالم الروحى ، الذى يظهر فى التنظيمات والمؤسسات الروحية مثل تنظيمات الأسرة والدولة ، والأخلاق ، ويطلق هيجل على هذه المؤسسات « تنظيمات موضوعية لأنها موضوعات خارجية عن الذات ، ولكنها متحدة كذلك فى هوية واحدة مع الذات أو الأنا

(*) الانثروبولوجيا : مصطلح هيجلى خاص ، لا يعنى دراسة تاريخ حضارة الانسان ونقلته ، وإنما يعنى - لديه - دراسة طبائع النفس البشرية من خلال ثلاثة أقسام هي : النفس الطبيعية The Physical Soul والنفس الشاعرية The feeling والنفس المتقلة بالفعل The Actual Soul .

(***) هذه الكلمة تستخدم هنا بمعنى اشيق من معانها فى ظاهريات الروح (٧-١٨) وهو هنا يطلقها على النفس التى تتعالى الانقسام بين الذات الموضوع وينطلق عليها اسم الوعى ويسمى هذا الجزء بالظاهريات ، انظر ستيس : فلسفة هيجل ص ٤٦٠ .

(****) لا يستخدم هيجل علم النفس هنا بمعناه التجريبي ، ولما يتحدد فلسفة الروح ، وهو - أى علم النفس - مصطلح خاص من مصطلحات الفلسفة الهيجلية .

(٨٦) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٤٤٠ .

الخارجية لأنها ليست الا تموضعا لذاتي أنا ، صحيح أنها ليست تموضعا لذاتي الفردية بوصفى فردا جزئيا خاصا ، ... ولذنها تموضع بدائي الكلية ، لعقل ، للمعصر المشترك مع البشرية كلها ؛ اعنى هي تموضع للروح الكلية للانسان » (٨٧) ، قوانين الدولة مثلا تجسد الحياة العقلية الكلية للمجتمع ، ولهذا فهي موضوعية وروحية أيضا .

ويتحدث هيجل عن الروح الموضوعي من خلال حديثه عن القانون وقواعد السلوك والحياة الأخلاقية ، وإذا كان هيجل يناقش في الروح الذاتي ، الذات الفردية ذات الطابع الكل العام ، فإنه يدرس هنا الذات الكلية حين تموضع في مؤسسات موجودة في الواقع ، فهو يدرس الأسرة ، وينتقل منها الى دراسة الأمة ، والأمة لا تنشأ الا نتيجة للصراع بين الجماعات أو الأفراد المتنازعين واتفاقهم على مصلحة موضوعية مشتركة ، ويتم هذا عن طريق الوعي الذي يحقق هذا الاندماج ويطلق عليه هيجل « روح الأمة » Volk Geist وهنا تظهر الدلالة المعينة للفظ التوسط في الروح الموضوعي ، حيث يجعل الأفراد المتنازعين يعملون لمصلحة الكل ، ونشاط التوسط هو نشاط العمل ، الذي - عن طريقه - يغلب الانسان على الاغتراب بين العالم الموضوعي والعالم الذاتي ، ويحول الطبيعة الى وسيط ملائم لنموه الذاتي ، « فعندما تشكل الموضوعات بواسطة العمل تصبح جزءا من الذات التي يمكنها التعرف فيها على حاجاتها ورغبتها الخاصة » (٨٨) ، ويتحول الفرد عن طريق العمل الى كل ، لأن العمل بطبيعته نشاط كل ، يجعل نتائج الفرد قابلا للتداول بين الأفراد جميعا .

وحين يصبح الانسان قادرا على حل مشكلاته جميعا بالاعتماد على العقل وحده ، فإنه حينذاك يصبح قادرا على تحمل مسؤوليته ووعيه الذاتي وتحمل مسؤولية الآخرين أيضا ، وهذا الوعي الذاتي المطلق هو الروح المطلق .

(جـ) الروح المطلق :

وهو اتحاد الروح الذاتي والروح الموضوعي ، وفي هذه المرحلة تصبح الروح حرة مطلقا ، وتمثل الروح البشرية على نحو ما يتجلى في الفن والدين والفلسفة ، حيث تدرك الروح ان الفلسفة في آخر مراحلها

(٨٧) المصدر السابق ، ص ٤٢٧ .

(٨٨) هيربوت هاركيوتز : العقل والثورة ، مرجع سبق ذكره ، ص ٨٧ .

هي الحقيقة الواقعية كلها ، ولأن في الفلسفة تكتل عودة الفكرة الى نفسها ، ولأن الانسان صاحب الفكرة هو أقصى تجل للفكرة في العالم ، والتطور في الروح المطلق - كما هو الحال عند هيجل - تطور منطقي وليس زمنيا ، بمعنى أن الدين مرحلة أعلى من الفن ، والفلسفة أعلى من الدين لديه . ونلاحظ أن الروح المطلقة هي في البداية روح أمة يوجه عام ، ولكن هذه الروح لا تتطرق تحققا كاملا ، ولا توجد في شكلها الصحيح ، الا حين تمارس نشاطها الحقيقي ، أي في الفن والدين والفلسفة ، وذلك لأن مجالات الثقافة هذه هي الحقيقة الواقعة في صورتها النهائية ، وهي عالم الحقيقة القصوى ، فالنحن الخالص - عند هيجل - لا يحيا الا في الفن والدين والفلسفة ، ولهذه المجالات الثلاثة كلها مضمون واحد بأشكال مختلفة .

« والواقع ان فلسفة الروح ، بل وملعب هيجل بأكمله ، وانما هو تصوير للعملية التي يصبح بها الفردي كليا ، ويتم بواسطتها اقامة الكلية » (٨٩) على أساس أن الحقيقة النهائية عند هيجل هي الكلية . ولذلك يجبل من الفلسفة علم التصورات الكلية .

ويمكن القول بأن للروح المطلق ثلاث درجات ، أولها الفن وأوسطها الدين ، وأسماءها الفلسفة ، أو المعرفة المطلقة ، والفن يعتبر عند هيجل أولها لأنه تعبير عن الحقيقة ويتخذ شكل التمثيل الحسي ، بينما الفلسفة أكمل تعبير عن الحقيقة ، لأن الفكر هو الوسيط الذي تحيا فيه حقيقتها المطلقة ، بينما يقع الدين في منزلة وسطى لأنه يعتمد على التشبيهات الرمزية وبعض الصور الحسية ، والواقع أن الفن والدين يتداخلان عند هيجل كثيرا كما سنلاحظ فيما بعد عند عرض رؤيته في الجمال والفن ، ويتضح هذا في دراسته للديانة الجمالية عند اليونان ، حيث ظهر الدين في ثوب فني ، ولذلك فقد اتخذ التعبير عن الالهة في الفن اليوناني صورة حسية ورمزية ، ولذلك يقول هيجل في فلسفة الروح « فقد كان الالهة اليونانيون - في البدء - مجرد تمثلات للحس الحسي أو التفكير القائم على الصور ، اذ لم يتحقق ادراك فكري لهم ، ذلك أن وسيط الاحساس لا يستطيع الكشف الا عن جملة الأشكال ، في حين تظل الوحدة المشتملة على كل تلك الأشكال قوة غير متعينة وغريبة في مقابل الالهة جميعا » (٩٠) وكما هو الحال في كل مراحل فلسفة الروح ، ان كل مرحلة تتصاعد

(٨٩) المرجع السابق ، ص ٩٧ .

Hegel : Philosophy of Mind, p. 20, Sec. 384.

(٩٠)

تدريجيا لتنفى في النهاية الى المرحلة التي تليها ، كذلك - في رأى هيجل - يفضى الفن في تعبيره عن الحقيقة الى الدين ، حيث يكشف لنا الفن عن نوع من التناهي في العمل الفني ، يجعل المرء مدفوعا لتجاوز ما في الخبرة الجمالية من نقص الى خبرة أرقى تنطوي على الخبرة الجمالية وتستوعبها في خبرة اكمل ، وهذه الخبرة الجديدة هي الخبرة الدينية .

ومثلما تندرج في الفن ، تندرج في الدين أيضا الذي يبدأ بصورة مجردة ، وحسية في تصوره لله وللروح بشكل عام ، حتى يصل الى المسيحية التي يستند هيجل أنها اكمل تعبير عن هذه المرحلة ، ويرى ان كل الديانات الاخر تنتمي لمرحلة ما قبل المسيحية ، ويتضح في هذا مدى تأثير هيجل بالدين وبالفكر الديني في عصره ، وهو حين يدافع عن المسيحية يدافع عن مبدأ رئيسي من مبادئ الحضارة الغربية ، ولكن على الرغم من أن ديانة الوحي ، أو الديانة المطلقة وهي المسيحية تعبر عن الحقيقة المطلقة عند هيجل ، فإن هذا التعبير يظل ناقصا ، لأن التعبير الذي تقدمه الخبرة الدينية يظل مستندا الى لغة الصور والرموز ما يحول بينه وبين أن يصبح تعبيراً تاماً عن الحقيقة ، ولذلك تنتقل من الخبرة الدينية الى الفلسفة أو المعرفة المطلقة ، حيث يستطيع الفكر أن يصبر عن نفسه بلغة التصورات والمفاهيم ، وإذا كان الدين نقيا للفن ، فإن الفلسفة هي نقي نقي ، حيث يتم الوصول الى اسمى تعريف للمطلق وهو : « ان المطلق ليس روحا فقط ، وإنما هو الروح المتجلى لذاته بصورة مطلقة » (٩١) .

وهذا يعني أن الحقيقة التي تميز الفلسفة عن الفن والدين ، هي أن الوعي في مستوى الروح المطلق ، قد تجاوز كل الأشكال الاخر ، وأصبح يعيش خبرة جديدة هي تأمل الذات لذاتها ، وليس لأي موضوع آخر ، فالخبرة الجمالية ، والخبرة الدينية ، لم تتحقق بذاتها تحقفا تاما وكاملا ، أنها تعبر عن الحقيقة بلغة التمثيلات الحسية والصور الرمزية التي هي في حد ذاتها عائق يحول دون التعبير عن الحقيقة من خلال التصورات والمفاهيم ، ولذلك فالفلسفة مرحلة ضرورية لترقى الروح في درجاته التصاعدية ، وهي آخر نقطة يوسمه أن يصل اليها ، حيث تتحول الأشياء الى أفكار ، لأن جوهر الروح المطلقة - في هذه المرحلة الأخيرة - هو تحويل الأشياء الى الحقيقة ذاتها ، بدلا من التوقف عندها في مرحلة الفن أو مرحلة الدين (٩٢) .

Hegel : Philosophy of Mind, Sec, 384, p. 19.

(٩١)

Ibid : Sec, 381, p. 12.

(٩٢)

تعقيب :

نتبين مما سبق موقع الفن من فلسفة هيغل بشكل عام ، بعد أن أشرنا الى اسهام المنهج الهيجليسي ، وبينما ان الفن ينتمي لروح المطلق ، ويبين هذا أن الفن جزء من التركيب الجليل العام الذي يعرضه لهيغل لمسيرة الوعي البشرى نحو الحقيقة ، وجزء ومرحلة من مسار الروح المطلق ، وبدا يجدر أن نجعل أهم الأفكار الأساسية عن الحقيقة التي هي لب الفلسفة الهيجيلية ، وهي أيضاً غاية الفن والجمال لديه ، والتي عرضها هيغل في تصديره لظاهريات الروح ، حتى أنه يبدو لنا أن الهدف الحقيقي من هذه المقدمة هو التعريف بالحقيقة المطلقة كما تتبين في نهاية المطاف للروح المطلق في الفلسفة ، فبدأ هيغل بظاهريات الروح - كما بدأ موسوعه العلوم الفلسفية - بتحليل تقلى للتيارات الفلسفية في نهاية القرن الثامن عشر ، وعرض تصوره للفلسفة وللحقيقة الفلسفية ، وبين أنه يختلف مع الفلاسفة السابقين عليه في أنهم كانوا يفضلون بين المعرفة والوجود ، بينما - عند هيغل - الحقيقة الفلسفية هي نوع من الوجود ، بالإضافة لكونها نوعاً من المعرفة ، وهذا يعني أن العلاقة بين أي وجود وحقيقته هي أيضاً علاقة موضوعية متعلقة بالأشياء ذاتها ، ويضرب هيغل مثالا لفكرته يشرح فيها التقابل بين الحقيقة الفلسفية والحقيقة الرياضية التي أشرنا إليها ، فبين أن ماهية المثلث القائم الزاوية هي أن أضلاعه تجمعها تلك العلاقة التي تنص عليها نظرية فيثاغورث ، ولكن هذه الحقيقة تقع خارج المثلث ، بمعنى أن البرهنة على النظرية هي عملية تقوم بها الذات العارفة ، أي أن الحقيقة الرياضية توجد خارج المثلث في الذات العارفة ، ومن ثم فإن هذه الموضوعات الرياضية هي كيانات خارجية تنفرد الى الحقيقة والماهية ، أما موضوعات الفلسفة فإنها ترتبط بحقيقتها في علاقة داخلية وثيقة ، ويؤكد هيغل هذا عن طريق أن يضرب مثالا بالإنسان الذي هو موضوع الفلسفة ، فطبيعة الإنسان تقتضي الحرية ، والحرية شكل من أشكال العقل ، فهذا المبدأ المتداول هو الهدف الباطن للإنسان والبرهان عليه يكون من خلال تاريخ الإنسان ذاته ولذلك فهو يقول في تصدير الظاهريات : « أن الفلسفة - من ناحية أخرى - لا تدرس التصينات أو التحديدات غير الجوهرية بل تدرس التعينات بقدر ما تكون منطقية على الجوهز ، فنصنرها المكون ومحتواها ليس المجرد أو غير الواقعي بل الواقعي أو الفعلي الذي يضع ذاته ويحيها في ذاته أي الوجود القائم في تصوره الشامل » (٩٣) .

وهذا يؤكد أن هناك علاقة وثيقة بين الحقيقة والوجود ، وهذه العلاقة هي التي تميز المنهج الفلسفي عند هيجل ، ولذلك فهو يرى أن الحقيقة الرياضية يمكن أن تدرك في قضية واحدة ، وتكون هذه القضية صحيحة وتقيضها باطلا ، أما في الفلسفة الهيجلية ، فإن الحقيقة عليّة فعلية لا يمكن ادراكها في قضية واحدة ، لأنه لا توجد في الفلسفة قضية واحدة صجيحة بمعزل عن الدل ، ولهذا فمتر الحقيقة ليس القضية كما هو الحال في الفلسفة والمبطلق التقليديين ، وإنما النسق الفلسفي كله وليس جزء منه .

ونقطة البداية هي تحليل تجربة الحياة اليومية وسلبها ، لأن الحياة اليومية تفرق الانسان في الجزئي بينما الكل هو الحقيقة The true is the whole (٩٤) ولذلك ينقد هيجل الموقف الطبيعي والتفكير العلمي التقليدي اللذين ينظران الى التجربة بمفهومها المعمل بوصفها هي نقطة البداية الايجابية لقيام العلم لديهم ، وهذا النقد والتفنيد الذي سبق أن عرضناه يعني أنه ضد كل رأي يقصر الحقيقة على الجزئي .

وقد لخص د . فؤاد ذكريا فهم هيجل لمشكلة الحقيقة ، فقال : ان أساس فهم هيجل لمشكلة الحقيقة هو الفهم الخاص للحكم . فالحكم هو المظهر الأول للفاعلية للنهن ، والحكم لا يقف بمعزل عن سائر مظاهر المعرفة في النهن ، وإنما هو يتداخل في كل هذه المظاهر ، بحيث لا تكون المعرفة الانسانية - في نهاية الأمر - الا سلسلة متصلة من الأحكام ، ومعنى ذلك أن النهن لا يتعامل مع عناصر غريبة عنه ، أو مضادة له ، وإنما يتعامل مع نفسه على الدوام (٩٥) ، وفي هذا الفهم يؤكد هيجل على أهمية عنصر التفسير في ادراكنا لكل واقعة ، فالوقائع لا تنفذ الى النهن الا من خلال تفسيره لها . والنهن - في هذا - خاضع لطبيعته الخاصة التي تشكل الواقع ، وتضفي عليه من عنصر عقلي . والحقيقة عند هيجل لا تكون مباشرة ، أو متعلقة بوقائع منفصلة ، بل هي نسق من الأحكام ، فلا بد أن تكون الحقيقة في النسق كله وليست صفة تطلق على مكوناته كل على حدة . ولذلك فلا بد أن يكون الواقع كلا ذا دلالة ، لكي يكون قابلا لأن يتصور بالفكر .

Hegel's Texts and ... p. 22.

(٩٤)

(٩٥) د . فؤاد ذكريا : مشكلة الحقيقة . رسالة دكتوراه ، مطبعة جامعة عين

شمس ١٩٥٦ ، ص ٥١ .

ومعنى ان يكون الواقع كلياً هو ان يتصف بأنه نسق مترابط ، بحيث يتضمن كل عنصر من عناصره بقية العناصر المكونة له ، وتتحدد طبيعة كل عنصر تبعاً لمساهمته فى الكل الذى يشارك فى تكوينه ، وأن يكون فى حركة وسمى دائبين » (٩٦) .

وإذا كان هيجل يضع للفلسفة غاية هى المطلق ، فمعنى هذا ان معيار الحقيقة - لديه - ليس ميئاراً سكونياً *Statique* ، بل حركة دائمة مسترسنة بهذا المطلق . ولهذا نجد نزوع المعرفة الدائم الى المطلق ، والحقيقة العليا هى مجموع ما يوجد ، والغاية الأخيرة له ، وهى الكل فى أى مظاهر تحققة ، أى الروح ، ويتبدى الروح فى مظاهر عديدة ، ويكشف عن نفسه فى مجالات مختلفة ، فى كل ما يوجد - ولكن أى نسق جزئى لا يكون هو الحقيقة ، ومن هنا فإن الحقائق تتفاوت فى الدرجة ، لأن الحقيقة لا تكون مطلقة ، مثلما ان البطالان لا يكون مطلقاً ، فكل حقيقة يشوبها بطلان .

أسس فلسفة الحضارة عند هيجل (الثقافة والاغتراب)

تمهيد :

نبدأ في هذا الفصل بدراسة أسس فلسفة الحضارة عند هيجل من خلال ظاهريات الروح ، ومحاضراته في فلسفة التاريخ ، وذلك لارتباط الحضارة بجماليات هيجل ، ولأن الحضارة - لديه - تبين لنا الدور الذي يلعبه الفن في التاريخ البشرى ، وفي تجربة الوعي البشرى أيضاً ، ويحاول هذا الفصل من خلال عرضه لفلسفة تاريخ الحضارة عند هيجل ، أن يعرض لجماليات هيجل كما تظهر في كتاباته الآخر ، لاسيما في ظاهرياته الروح - حين كان الفن متعبداً مع الدين - وفلسفة الدين ، وفلسفة التاريخ ، فكما هو معروف ، أن هيجل لم يقدم رؤاه في الفن والجمال في كتابه الرئيسى « الاستطيقا » - الذى نتعرض له ولحلله بشكل أسمى في هذا البحث - فحسب ، وإنما قد أشار الى الفن في « فلسفة الروح » (١) ، حين تحدث عن الروح المطلق وعن الفن والدين والفلسفة كاشكال مختلفة للحقيقة الواحدة ، ولكن الفرق بين تناول هيجل للفن في كتابه « الاستطيقا » ، وبين تناوله في كتبه الآخر ، أنه يعرض

See : Hegel : Philosophy of Mind, Sec. 556 to Sec. 483,
p. 283.

(١)

للفن في كتابه الرئيسي بشكل تفصيلي يكشف لنا عن طريقه عن الخصائص النوعية للفن والجمال ، بينما في كتبه الاخر ، يعرض للفن كجزء من نسق مقومات الحضارة الانسانية جنباً الى جنب الدين والثقافة ، ويتضح هنا حين يتحدث هيجل عن الديانة الجمالية في اليونان .

والحقيقة أن الطابع المعنى للفلسفة الهيجلية هو الذي حدا بنا الى ان نبدأ بالكل في الفن ، أي بالجوانب الكلية الحضارية التي ارتبط بها الفن ، قبل الحديث عن الجوانب النوعية الخاصة في الفن ، فاذا كان الفن وتاريخه جزءاً من التاريخ الكلي للانسانية فلا بد ان نعرض لهذا التاريخ وطبيعته ، قبل ان نعرض لتاريخ الفن ، لاسيما « ان كلمة التاريخ عند هيجل لا تعني التاريخ السياسي وحده بالمعنى الخاص ولكنها تعني الحضارة الانسانية بكل مقوماتها » (٢) .

ويستند هيجل في تفسيره للحضارة الى الروح « Geist » ، ولذا فهو يبدا محاضراته في فلسفة التاريخ بتحديد طبيعة الروح (٣) ، واذا كنا في الفصل السابق قد اشرنا الى الحقيقة وعلاقتها بالنسق الفلسفي ، فان الحقيقة هنا ، في الروح الموضوعي في الظاهريات وفي فلسفة التاريخ ، ترتد الى رداء الزمنية ، بمعنى ان التاريخ هو حقيقة الروح والروح هو حقيقة التاريخ ، « وكلمة الروح عند هيجل تشير الى المطلق بوصفه وعياً وعقلاً » (٤) وتختلف بذلك عن الطبيعة التي ليس لها تاريخ ، بينما الروح وحده هو الذي له تاريخ ، لأن له ماضياً ، وله مستقبلاً يتضح في الصيرورة « Becoming » ، ولذلك كان الزمان والتاريخ من أهم المقومات الأساسية للروح الذي يتجلى في الوجود ، وهكذا يعرف هيجل الروح بالتاريخ ، والتاريخ بالروح ، بمعنى ان الروح لديه هو الكلية التي تتجلى في عينية التاريخ ، واذا كان التاريخ الانساني في حقيقته هو سعي وتقدم نحو الحرية ، فان ماهية الروح هي الحرية ، « وكل صفات الروح لا توجد الا بواسطة الحرية ، وانها كلها ليست الا وسيلة لبلوغ الحرية » (٥) . وهذا ما أكد هيجل مراراً في أكثر من موضع من كتاباته المختلفة ، ويرى أن العالم الذي يتمثل فيه الروح ليس العالم المادي ولكنه عالم التاريخ

(٢) د: نازلي اسماعيل : للفن والتاريخ هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ .
ص ١٥٩ :

(٣) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ترجمة د: امام عبد الفتاح ، د سبق الاشارة اليه ، ص ٨٣ - ٨٤ .

(٤) د: نازلي اسماعيل : المرجع السابق ، ص ١٢٠ .

(٥) هيجل : محاضرات في فلسفة التاريخ ، ص ٨٤ .

الإنساني ، ولذلك فإن ظاهريات الروح ليست تاريخاً للعالم فحسب ، ولكنها تاريخ للوعي وتاريخ للإنسانية ، وإن كان كلا منهما يرتبط بالآخر ، لأنه يرى أن تاريخ الإنسانية هو تاريخ الوعي بذاته وتاريخ التحرر (١) ، وهذا يعني أن هيجل يربط لمسار الاستمولوجي للوعي الذاتي (من اليقين الحسى إلى العقل) ، بالمسار التاريخي للبشر (من العبودية إلى الحرية) ، وهذا ما أعطى لفلسفته الطابع العيني الواقعي ، فهو يرى أن أحوال الوعي وأشكاله تظهر لنا على صورة ودائع تاريخية وموضوعية ، والانتقال الذي نلمحه عند هيجل من التحليل الفلسفي إلى التحليل التاريخي هو - في حقيقة الأمر - تحقيق للطابع التاريخي للتصورات الفلسفية الأساسية ، وبرهنة على هذا الطابع ، فكل التصورات الفلسفية لديه تنطوي على مراحل تاريخية فعلية في تطور البشرية وتعبير عنها ، وهيجل حين يدرس التاريخ ، فإنه يسمي للكشف عن جواهره الحقيقية في عالم الإنسان ، ولذا فهو يدرس الإنسان بكل سماته الحضارية ، التي تشمل الثقافة ، والأخلاق والقانون والدين والفن ، وهذا ما سوف يتضح حين نتعقب رحلة الوعي الموضوعي واغترابه بين الوجود لذاته ، وبين الوجود في ذاته ، والذي يبقى الإنسان في حالة توتر الإنسان الفردي في نتاج موضوعي ، يصبح جزءاً من نتاج المجتمع الكلي ، دائم تدفقه لحل التناقض بين الكلي والفردي ، من طريق تموضع مسئل ويعتبر هذا الفصل بمثابة الأساس الانطولوجي والمعرفي لجاليات هيجل ، الذي أشار إليه هيجل في كتابه « الاستطيقا » ، حين بين النور الذي تلعبه الفلسفة في حل التناقض المزدوج الذي يجسد الإنسان نفسه فيه »

١ - مفهوم الحضارة عند هيجل وارتباط هذا المفهوم ببناء ظاهريات الروح :

إذا تأملنا التعريفات المختلفة لكلمة « الحضارة » Civilization في أدبيات الفكر المعاصر (٢) ، سنجد أنها مرتبطة بكلمات أخرى مثل الثقافة والمدنية ، ولكن هذه الكلمة تتخذ طابعاً خاصاً لدى هيجل ، إذ ترتبط

(١) ر. ج. كولنجود : فكرة بتروغ ، ترجمة محمد بكير خليل ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢١١ .

(٢) يرتبط مصطلح الحضارة بمصطلح الثقافة Culture ، وهناك تعريفات مختلفة لكلمة الحضارة تبعاً للفترة التاريخية . فقد اكتسبت هذه الكلمة معاناً

كلمة الحضارة الجوانب المادية - والمقصود بكلية الثقافة هو الجوانب
فنيته الفلسفي ، وروح الشعب الذي تمير عنه ، وإذا كان المقصود من
الروحية في حياة الأشخاص والمجتمعات ، فإن هيجل - وفق هذا المعنى -
يستخدم الحضارة بالمعنى الذي نستخدمه لكلمة الثقافة Bildung ،
والسؤال الذي يطرح نفسه هنا ، إذا كان هيجل يعنى بكلمة « حضارة »
الثقافة - بفهمها الروحي ، فأين وجدت هذه الكلمة لديه وماذا تعني ؟

وردت كلمة الثقافة عند هيجل في « محاضراته في فلسفة التاريخ » ،
وفي « ظاهريات الروح » ، ففي محاضراته في فلسفة التاريخ وردت في
الجزء الخاص الذي يتحدث فيه هيجل عن المسار التاريخي للبشرية ، حيث
يبين لنا أن التاريخ الكلي للبشرية يكشف لنا عن تطور الوعي بالحرية من

الفكر في أوروبا في القرن الثامن عشر ، والمعنى المأم لهذه الكلمة هو « جملة مظاهر
الوعي الملمس والمثالي والأدبي الذي تنتقل من جيل إلى جيل في مجتمع أو مجتمعات
متشابهة ، وهذه حضارات قديمة وأخرى حديثة ، والحضارات متقلبة فيما بينها ولكل
حضارة نظامها وطقاها ولغاتها » - (انظر د . محمد وهبة : معجم مصطلحات الأدب
- مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٧٠) - ولكن المعجم الأخرى ذات الطابع الفكري
والاجتماعي ترى أن الحضارة هي مجموع الجوانب المادية في حياة الأشخاص
والمجتمعات ، وبالتالي تميز بين كلمة الحضارة وكلمة الثقافة Culture ، على
أشخاص أن الثقافة تعبر عن الجوانب الفكرية والروحية في حياة المجتمعات ، واكتسبت
كلمة ثقافة هذا المعنى في ألمانيا على وجه الخصوص ، وصارت موازية لتصور عام
لتاريخ البشرية الذي اعتبرت درجات التقدم الفكري معيارا أساسيا للتمييز بين مراحل
تطورها ، أما الجانب المادي في حياة الأشخاص والمجتمعات فقد اُخذ له الفكر الألماني
كلمة « حضارة » . وعلى هذا فإن ما يقصده هيجل بكلمة الحضارة هي الثقافة ، لأنه
يركز على الجانب الروحي ، ولا يقصد الجوانب المادية مستقلة عن حياة الإنسان الروحية ،
وهذا ما يتضح لنا في ظاهريات الروح ، حين يتتبع مسيرة الروح الموضوعي التي تتجسد
في أشكال مادية واجتماعية وثقافية مثل الأسرة والمجتمع والدولة ، والواقع أن هيجل
حين يأخذ الحضارة بمعنى الثقافة للروحية فإنه متأثر في ذلك بالنزعة الرومانتيكية ،
التي كانت أحد المصادر التي تشكل روح العصر الذي كان يعيشه هيجل ، ولذلك فالمعنى
للمصطلح لكلمة الحضارة يعيد عما يقصده هيجل ، والحقيقة أن الالتباس الذي بين كلمة
حضارة وثقافة ، والفرقة بينهما ، يرجع إلى أن المصطلح العربي الذي يستعمل في مقام
للتحدث عن المثلل الاجتماعي أو العام للثقافة هو مصطلح الحضارة ، بينما يشير
لفظ المثنية إلى الجوانب المادية والتكنولوجيا في أي مجتمع . نزيد من التصريف بفهم
الحضارة كمصطلح فكري واجتماعي انظر :

• محمد حديد محمود : الحضارة ، كتاب - دار المعارف - القاهرة - ١٩٧٧ .

• الطاهر أبيب : سوسيولوجيا الثقافة - معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٨ ،

ص ٨ - ٩ .

• ت - س - البيوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة : ترجمة : شكري حيا ، الدار
العلمية للكتاب ، القاهرة .

جانب إلهي الروح ، وما يترتب عليه من تحقق فعل إلهي الجبرية ، والتطور الذي يقدمه هيجل في هذا الجزء هو تطور منطقي ، وليس زمني ، بمعنى أن الفكرة الشاملة Notion هي أساس التطور في التاريخ والعن ، وكل مرحلة من مراحل التطور لها مبدؤها الخاص بها ، ولذلك فهو يقول : وهذا المبدأ في التاريخ هو خاصية الروح ، هو الميقية القومية الخاصة بأمة من الأمم . وداخل حدود هذه الخاصية تعبر روح الأمة ، في تجليها الإلهي ، عن كل جانب من جوانب وهي الأمة وإرادتها ، أي عن النطاق الكامل لتحقيقها الفصل (٧) بمعنى أن هيجل يرى أن دين أي أمة ، ونظامها السياسي وأخلاقيها ، وتشريعها وعلمها وفنّها ، كل هذا يحمل الطابع المميز لأمة من الأمم ، وهو ما نطلق عليه السمات الحضارية لأمة من الأمم أو شعب من الشعوب ، ولذلك فلكل شعب مبدأ خاص تظهر آثاره واضحة في سمات النتائج الفعلية ، وعلى هذا فإن تحليل هيجل الحضاري لأي أمة ينصب على تحليل الانتاج الثقافي والروحي لها (٨) .

ولذلك فالتاريخ الكلي لديه يبدأ مع الحضارات التي عرفت الدولة ، التي تجمع الذاتي والموضوعي من خلال أشكالها الثقافية ، وتتشكل الدولة بقوانينها وتنظيماتها ومؤسساتها الشكل الذي تتخذه الروح في تحقيقها الكامل في الوجود ، ولذلك يستبعد هيجل من التاريخ الشعوب البدائية التي لم تعرف الدولة ، ويصلها مرحلة ما قبل التاريخ ، والدولة هنا تقوم على مقومات الحضارة لأي شعب من الشعوب وهي الدين ، والأخلاق ، والقانون ، والفن ، وهذه المقومات هي التي تظهر خصائصها النوعية في الثقافة الكلية لأمة ما .

ويرى هيجل أن ثقافة أي شعب من الشعوب هي التي تقسم لنا الجانب الكلي لهذا الشعب ، هذا الجانب الذي يحدد لنا الفروق الحقيقية بين شعب وآخر ، وللتقافة ميزة عند هيجل في أنها ذات طابع صوري بمعنى إذا كانت الفلسفة تضي على طابع الكلية ، فإن الثقافة تقدم لنا هذا الطابع الكلي في صورة تستمد شروط وجودها من الواقع الميني الجزئي ، فالتصور الفلسفي لأمة ما يمكن تحليله عن طريق الثقافة إلى عدد كبير من التصورات ، ويمكن أن يوضح هذا إذا أردنا أن نحلل فكرة « الواحد » التي يستند إليها الفكر الصيني بوصفها أساسا له ، يمكن تحليلها في أشكال الثقافة إلى تصورات تظهر في الفن والأخلاق والشريعة

(٧) هيجل : محاضرات في الفلسفة للتاريخ (الترجمة العربية) ، ص ١٥٢ .

(٨) المصدر السابق ، نفس الموضع .

الصينية ، ولذلك فهو يبين أنه يمكن عن طريق الفكر الإضارة الى موضوع يحوي في باطنه مغزى عينا وإسما ، بكلمة واحدة ، من خلال تصوير واحد بسيط ، بينما تمكننا الثقافة من إبراز هذا الثراء الداخلي من خيالات الانتاجات العقلية للإنسان في ميادين العلم والفن ، ولذلك يمكن القول :- على حد تعبير هيجل - « أن الثقافة يصغة علما تجوز بالفعل الادوات التي تشيد بها الفلسفة صرحها » (٩) ، وكذلك الدولة من ناحية أخرى تساهم في ظهور الأشكال الثقافية المختلفة مثل الفنون ، « ففي ارتباط الناس بعضهم ببعض داخل الدولة تكمن ضرورة الثقافة الصورية ، وبالتالي ظهور العلوم ، والشعر » (١٠) ، والفن الراعي بصفة عامة ، ذلك لأن الفنون التي تسمى باسم الفنون التشكيلية تتطلب ، فضلا عن ذلك ، حياة الناس في مجتمع » (١٠) - والطابع الحضاري المميز لكل أمة يتضح في الأشكال الثقافية الروحية ، فإذا كنا نجد لدى جميع شعوب التاريخ في العالم الشعر والفن التشكيلي والعلم والفلسفة ، فانبأ نجد اختلافات عميقة لا تقتصر على الأسلوب والدلالة بصفة عامة وإنما تمتد الى المضمون أيضا ، وهذا ما نلاحظه حين نقارن بين الملامح الهندية واللام الهومرية .

ونلاحظ أن الحضارة أو الثقافة عند هيجل ، كما يتضح في محاضراته في فلسفة التاريخ لها معنى واسع ، لأنها تشمل كل ما ينتجه الإنسان : من العلم حتى الشعر ، بما في ذلك الاقتصاد والسياسة والدين والفلسفة ، أي كل ضروب النشاط التي يقوم بها الإنسان حين يحاول التماسي بقادته الى مستوى الكل ، والإنسان المثقف لديه هو يمر من خلال فعله الجزئي عن الطابع الكلي لشعبه وأمته .

أما أين وردت كلمة الثقافة في ظاهريات الروح ؟ فلقد تناول هيجل الثقافة في الظاهريات في الفصل الذي يطلق عليه عنوان « الثقافة ومجال حقيقتها » Culture and its realm of actuality (١١) ، وهو قد أوردنا حين بدأ الحديث عن الروح المنقرب عن ذاته Self-alienated Spirit ، وفي هذا الجزء يحلل الحضارة الغربية من

(٩) هيجل : المصنف السابق ، ص ١٦٦ :

(*) يرى هيجل أن الشعر هو أقل الفنون حلاجة الى المتطلبات الخارجية ، لأنه يتخذ من الصوت عنصر وجوده المباشر ، ولذلك فهو يسير نحو التكلم والتشجيع في التعبير حتى في الظروف التي لا يكون الشعب فيها له اتحاد في تجمع سياسي ، مادامت اللغة قد وصلت الى ميادانها الخاص الى درجة مللته من التطور الروحي حتى قبل بداية الحضارة .

(١٠) هيجل : المصنف السابق ، ص ١٦٠ :

(١١) Hegel , : Phenomenology of Spirit, trans. by A.V. Miller, p. 297.

خلال حديثه عن عالم الروح حين يفترق عن ذاته من خلال الثقافة والايان .
ومن خلال عصر التنوير ومن خلال عصر الثورة الفرنسية ، وهذا الجزء
من الظاهريات على انجزه السابق الذى أوقفه هيجل لدراسة وتحليل الوعي
البشرى ، وتقب المراحل الجدلية لترقى الوعي ، حيث انتقل فى هذا
الجزء من العقل الى دراسة الروح ، ويقصد هيجل بهذا الانتقال ، الانتقال
من دراسة الفردى الى دراسة الانسان الكلى ، الى الانسان الذى يعيش فى
جماعة ، ويحيا فى نطاق الدولة ، ومجموع افعاله هو الذى يشكل
التاريخ البشرى ، وحذف هيجل من دراسة هذا الانسان العيى الذى
يتجلى فى الأسرة والمجتمع الدولة ، هو دراسة كيف يفهم الانسان ذاته
من خلال الخبرات المختلفة عبر التاريخ ، « لأن أعظم انجاز يمكن أن يحققه
الروح هو أن تعرف ذاتها ، وأن ترقى الى تصور واضح لنفسها ، لا بالحدس
فحسب ، بل بالفكر أيضا » (١٢) وهذا الروح هو وحده الذى يتجلى
فى جميع أعمال ونزعات أى شعب ، وهو الذى يجاهد لكى يحقق نفسه ،
ولكى يحقق مثله الأعلى ، ويصبح واعيا بذاته ، ولذلك فالحضارة عند
هيجل مرتبطة بدراسة الانسان المواطن - الانسان الكلى - فى دولة ، وهو
يتمتع هنا منذ المدينة اليونانية القديمة حتى عصر نابليون ، وواضح هنا
أن هيجل لا يبدأ بالعالم الشرقى كما هو الحال فى محاضرات فلسفة التاريخ
حيث بين أنه من الشرق قد بزغ نور الحضارة ، وبدأ التاريخ الكلى عندما
شرعت الروح ، لأول مرة ، تسعى حيثما نحو الوعي بذاتها ، أعنى نحو
الحرية ، (١٣) بينما فى الظاهريات يبدأ بالحضارة اليونانية ، وتفسير
ذلك يرجع الى أن هيجل يؤرخ فى الظاهريات للحضارة الغربية وتطورها ،
بينما فى فلسفة التاريخ يعرض للتاريخ الكلى للبشرية ، كمسار للروح
وفق نسقه الفلسفى ، ولذلك فقد أدخل هيجل بعض التعديلات على
التقسيم التاريخى الذى قدمه فى الظاهريات ، فقدم لنا فى فلسفة التاريخ ،
العالم الشرقى ، والعالم اليونانى ، والعالم الرومانى ، والعالم الجرمانى ،
ونلاحظ أن المرحلة الثانية فى الظاهريات تبدأ من مطلع الامبراطورية
الرومانية وتنتهى بالثورة الفرنسية ، بينما فى فلسفة التاريخ يبدأ بفزولت
القرن الرابع الميلادى حتى عصر الملكية الحديثة فى روسيا .

ونلاحظ أنه فى الظاهريات يطرح أشكال الوعي التى سبق أن وضعها
على المستوى الفردى أو « الأنا » ، لكى يشرحها على مستوى الكلى ال «نحن» ،
ومراحل الوعي الثلاث : الوعي و الوعي الذاتى والعقل ، تماثل مراحل

(١٢) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، للترجمة العربية ، ص ١٦٤

(١٣) المرجع السابق : ص ٢٢٠ - ٢٢٦ .

تطور التاريخ البشرى فى الظاهريات ، فمرحلة الروح المباشر Immediate Spirit يمثلها العالم اليونانى والرومانى ، ومرحلة الروح المخترب عن ذاته يمثلها التاريخ الحديث من الانقطاع حتى الثورة الفرنسية ، وأخيرا مرحلة الروح المتيقن من ذاته Spirit that is certain of itself ويمثلها العالم المعاصر ليهجل فى ذلك الوقت ، ونلاحظ هنا أنه يستعرض مراحل الترقى الروحى للوعى البشرى من خلال اختياره لنقاط التحول الهامة فى تاريخ الوعى البشرى لكى يقوم بتحليلها ، أى أنه فى الظاهريات نجد « أن الروح يعرف ذاته من خلال هذا التاريخ ، وبالتالي يتقدم فى ترقيه من الحقيقة الى اليقين ، وبالتالي تمثل الظاهريات - فى النهاية - علم الروح بذاته » (١٤) .

وقبل أن نستعرض المراحل المختلفة من بطل الروح الموضوعى ، التى تمكس لنا مفهوم الحضارة عند هيجل ، يجدر بنا أن نفهم معنى « كلمة ظاهريات » Phenomenology (١٥) ، والقصود من كتاب ظاهريات الروح ، والفرق بين استخدام هيجل لهذه الكلمة واستخدام هوسرل لها (١٨٥٩ - ١٩٢٨) ويتضح لنا هذا إذا عرفنا أن هيجل حين يتناول أى موضوع حسي ، فإنه يبحث عن ماهيته ، وهذه الماهية هى « الكلى » التى لا يمكن أن ندرکه مباشرة ، وإنما عن طريق التوسط ،

(١٤) د. زكريا إبراهيم : هيجل أو اللاتىة المطلقة ، مكتبة مصر العامة ، ١٩٧٠ ، ص ٣٠٦ .

(*) تشير القواميس الى أن أول من استخدم هذه الكلمة هو الفيلسوف الاثنى عشرى « يوهان ليرت Lambert (١٧٦٤) ، حين أطلقها على القسم الرابع من كتابه الأورجانون الجديد ، ولم يلتفت إليها أحد حين أطلقها ، كانت Kant (١٧٧٤ - ١٨٠٤) على الجزء الرابع من كتابه « المبادئ الميتافيزيقية الأولى لعلم الطبيعة فى عام (١٧٨٦) » . Metaphysische An Fangsgründe der Naturwissenschaft . والعنوان الكامل لهذا الفصل من الكتاب هو « المبادئ الميتافيزيقية الأولى لعلم الظواهر ، أو الظاهريات » ، وهو يقول فى ذلك : ليس الغرض هنا تحويل المظهر الى حقيقة ، بل تحويل الظاهرة الى تجربة .

See : André Lalande : Vocabulaire technique et critique de la philosophie, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, p. 768.

ويعتبر هيجل أول من أطلق كلمة الظاهريات على شق فلسفى متكامل حين نشر ظاهريات الروح (١٨٠٧) ، وأصبحت هذه الكلمة تشير الى شق خاص من المعرفة الفلسفية ، وهى العلم المطلق Absolute ، فليست للظاهريات عند هيجل علما للماهيات وحدها ، أو علما للوجود ، ولكنها علم للمطلق . ولهذا السبب فهو ليست فى حد ذاتها منهجا للمعرفة ، وإنما هى علم الإشعور بنا هو معلوم لذاته ، أى أنها دراسة للظواهر التى يمكن وشغلها فى مجموعها . بأنها تجليات للعقل البشرى .

بينما عند هوسرل نجد أن العلم العقل بالماهيات يتم مباشرة بالعيان (١٥) ،
 أي أن الفرق بين ظاهريات هيغل وظاهريات هوسرل هو فرق في
 الوسيلة ، أي الفرق بين المباشرة والتوسط وهيغل حين يبدأ بالحدس ،
 فإن ماهية الحدس هي حقيقته ، وهذه الماهية تترك على نحو كل
 وليس جزئيا .

أي أن استخدام هيغل لهذه الكلمة يعبر عن ارتقاء الشعور الفردي
 لكي يصبح كليا ، وهذا الارتقاء يتم عند هيغل عن طريق التوسط
 Mediation ، في الوقت الذي يتم فيه عند هوسرل تلقائيا بالذاتية
 المتصلة بين اللوات أي المباشرة بالعيان (١٦) والمقصود بالظاهريات عند
 هيغل هو الكشف عن صيرورة الوعي البشري من كونه مجرد يثنى حتى
 بسيط حتى ينتهي إلى روح مطلق ، وأصبح يوسعه التعرف على ذاته في
 الكون كله . والتجربة الأساسية في الظاهريات هي تجربة ذات طابع
 معرفي ووجودي أيضا ، فمتنما يتحول العقل إلى روح ، فإن لهذا التحول
 دلالات عديدة ، أولاها : تحقق الالتحام والوحدة بصورة كلية بين الفكر
 والوجود ، وثانيها : تحول الأشكال المعرفية في تطور الوعي إلى صور
 تاريخية وأحوال للعالم ، والتي ستتسجل في نهاية الظاهريات إلى أشكال
 مطلقة ، والدلالة الأساسية لتحول الوعي إلى روح هي الانتقال من تحليل
 الفكر إلى تحليل الوجود ، والمقصود بالوجود في الروح الموضوعي عند
 هيغل ليس هو الوجود بما هو موجود ، وإنما الوجود الاجتماعي
 والتاريخي ، أي وجود الإنسان المعنى في العالم ، كما هو متحقق في
 الأسرة والمجتمع والدولة وفي الأعراف الاجتماعية ، وانحلال
 كل ذلك (١٧) .

ويمكن القول بأن الظاهريات تمهد للدراسة « علم المنطق » الذي
 يحوي المبادئ الأساسية للوجود كما هو موجود ، وتلتقي فيها بالضرورة
 التي يتضمن فيها الوعي نفسه ويتعرف على ذاته وعلى العالم من حوله ،
 والعبارة الكلمية وراء أشكال الوعي هي السلب Negative والتوسط .

(١٥) د. تازلي اسماعيل : الفلسفة المعاصرة ، المكتبة الترمية ، القاهرة ١٩٨٢ .

من ١١٢ - ١١٤ .

(١٦) د. محمد ثابت القنوي : مع الفيلسوف ، دار النهضة العربية ، بيروت .

١٩٨٠ ، ص ٢١١ .

Jean Hyppolite : Genesis and Structures, p. 328

(١٧)

الذى يرمى فيه المطلق ذاته من خلال شتى ضروب الصراع والتناقض
والتمزق ، فى التاريخ والزمان (١٨) .

وفى هذا الكتاب « يمزج هيجل بين تحليله للفرد وتحليله لتاريخ
الحضارة الانسانية » (١٩) ، ولابد أن نرى أن هيجل يؤرخ هنا للحضارة
الفردية . ولذلك فهو يركز على وصف بناء الذاتية الفردية الأوروبية
وتطورها التاريخي ، بهدف إعادة صياغة بناء الشعور الأوروبي ، وهو
يقوم بمهمة تاريخية لاعادة بناء الحضارة الفردية ، لأنه حين يعرض المفاهيم
والتصورات السابقة فهو لا يتوقف عندها الا لكي يتجاوزها الى أفق
أوسع لكي يصور مسيرة الفكر الأوروبي من العقل الى الروح الى الدين
ثم المعرفة المطلقة ، ولذلك يمكن اعتبار هذا الكتاب ، الى جانب كتابات
ديكاوت الذى يسميه ، وهوسول الذى يأتي بعده ، إحدى لحظات ثلاث
تحاول تجديد وبث الحضارة الغربية (*) لأن هيجل يوقف الكتاب
— لا سيما الروح الموضوعي — على تحليل التاريخ الأوروبي من المدينة
اليونانية حتى الثورة الفرنسية والعالم المعاصر له .

يصور هيجل المراحل الحضارية للتاريخ فى ثلاث مراحل أساسية .
أولى الروح الموضوعي ، أولا : مرحلة الروح المباشر فى المدينة اليونانية
التي تقابل مرحلة الوعي فى جدل الروح الذاتى ، بوصفها وحدة مباشرة
تجمع بين الفرد والجماعة ، فى عالم اليونان الذى يمثل المحصلة فى
الشعر اليوناني ، فالملمحة لا تعبر عن الذات الفردية ، وإنما تعبر عن
الكلية الاجتماعية ، ولذلك ليس هناك تناقض بين الفردى والكلية .
وثانيتها : المرحلة التى تقابل العالم الروماني والثورة الفرنسية ، حين
انفصلت الفردية عن الكلية الاجتماعية « الدولة » ، حيث أصبحت الدولة
قوة خارجية مادية للفرد ، مما أوقعه فى الاغتراب والتمزق والتناقض
وهى المرحلة التى يطلق عليها هيجل عنوان (الروح المخترب عن ذاته)
« انشقاق » . وثالثها : المرحلة الثالثة ويصل اليها الروح حين يستطيع

(١٨) انظر اسوأ خاتمة : هيجل : ترجمة جورج سنكتي ، دمشق منشورات وزارة
الثقافة ١٩٧٠ ، ص ٨٠ .

(١٩) د . محمد لقمان الشنيتي : ظاهريات الفكر لهيجل ، مجلة تراث الانسانية ،
الجلد الثاني ، العدد التاسع ، سبتمبر ١٩٦٤ القاهرة ، ص ٢١٦ .

(*) يرى بعض الباحثين أن الحضارة العربية تعيش الآن مرحلة التجديد والبعث
د . شكرى عياد : الحضارة العربية ، المكتبة الثقافية (لجمعية العامة للكتاب) القاهرة
١٩٦٧ ، ص ٩٠) بينما يرى البعض الآخر أن الحضارة الاسلامية لديها كثير من
المفكرين والمتصوفة الذين قاموا بالدور الذى قام به هيجل فى الحضارة الغربية ، ويمتدرون
أن المتصوف أبين حرصا على التوفيق بين ٦٢٨ هـ - ١٢٤٠ م هو هيجل للحضارة الاسلامية
(د . حسن حنفي : قضايا معاصرة (مرجع سبق ذكره) ، ص ٢٦٢ .

التغلب على مرحلة التمزق والاختراب حيث يصل الى مرحلة التيقن من ذاته ، ورغم أهمية هذه المراحل الثلاث التي يصف فيها هيجل تطور الذاتية الأوروبية والتاريخ الثقافي والاجتماعي لأوروبا إلا أنه من الصعب الادعاء أنه يمكن عرضها هنا بشكل تفصيلي ، لأن هذا يستغرق الجزء الثاني من الظاهرية ، ففي الظاهرية نواجه رحلتين ، الأولى التي يعرض فيها لرحلة العقل القردى ، والثانية يعرض فيها لعقل الجماعية ، ويحاول هيجل في الجزء الثاني تتبع تطور العقل الكلى ، ولذلك فهو يحلل كافة الانجازات الانسانية من خلال هذا التطور الحضارى ، ولذلك سنكتفى هنا بالإشارة الى الطابع العام الكلى المميز لكل مرحلة من المراحل الثلاث لكي يتسنى لنا فهم التطور الحضارة لديه وفلسفته ، وفهم الثقافة وأشكالها أيضا .

(١) الروح الحقيقي : النظام الأخلاقي :

(The True Spirit : The Ethical Order)

في هذه المرحلة توجد الروح على نحو مباشر وتمثل في المدينة الاغريقية ، حيث الوحدة المباشرة بين الفرد والمجتمع ، الجزئى والكلى ، وهذا يعنى أن الروح الواعى لذاته لا يتحقق على نحو كامل إلا في حياة الشعب ، حيث لا نجد أى تناقض بين الوعى الذاتى وبين العالم ، بل أصبح العالم ماثلا في الوعى الذاتى بطريقة مباشرة ، وتجد الذات « أن وجودها لذاتها يجعلها واعية بماهياتها الفردية ، ولكنها تتجاوز هذه الفردية في الجوهر الاجتماعى أو الروح الكلى الذى يترك فيه كل فرد يقينه بذاته وبذات الآخرين » (٢٠) ، ولذلك فإن الفعل الأخلاقى الذى تنسجم به أعمال الفرد هنا يساهم في تحقيق وحدة الذات والجوهر الاجتماعى الكلى ، ويرى هيجل أن الجوهر لا يظل على حالته المباشرة وأنه تنقسم ماهيته الأخلاقية ، ويظهر هذا الانقسام في صورة قانون بشرى ، وقانون الهى (*) ويقصد بذلك أنه حينما كانت الحياة الأخلاقية

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 286.

(٢٠)

(*) يقصد هيجل بالقانون الالهى قانون الأسرة العائلية . وهو الرابطة الطبيعية التى تجمع بين الأفراد ، وهى شكل آخر للمشاركة في الوجود ، حتى أن موت أى فرد في الأسرة يؤلف حياة الكل ، ولذلك فإن عبادة الأموات هى السمة المميزة للعائلة القديمة ، وهى تدبر عن أن الفرد جزء من الكل ، أما القانون البشرى فهو القانون الوضعى أو شريعة الحياة الاجتماعية لأى شعب من الشعوب ، وهو من نتاج عمل الإنسان . ولذلك يردد هيجل قول سقراطيكليس في مسرحية أنتيجون : بأن الإنسان هو الذى أعطى القوانين للعقل .

هي السائدة كان هناك تطابق بين القانون البشرى وبين القانون الالهي ، حيث نجد انسجاما كليا تتخذ فيه الحياة الأخلاقية طابع الوحدة المتسقة الكاملة .

والشعب عند هيجل لا يتألف من مجموعة من الأفراد ، ولكنه نظام عضوي ، والفرد في المدينة اليونانية لا يستطيع أن يتحقق كإله إلا باندماجه إلى الشعب ، وهذا الانتماء هو الذي يكفل للفرد حريته واستقلاله ، ولذلك فهو يطلق على الفرد في الحضارة اليونانية اسم المواطن ، لأنه لا يعمل لمصلحته الفردية ، وإنما يعمل لحساب الوطن ، ولذلك فالمواطنون يتجسد هنا من خلال النظام الأخلاقي عند اليونان ، ويتوقف هيجل عند اليونان لكي يحدثنا عن تلك اللحظة الأثرية من لحظات تطور البلوج حيث لم تكن سوى طبيعة ، ولم تكن الأخلاق سوى عادات جمعية ، ولذلك رأى هيجل ومعاصره بما فيهم صديقه الشاعر هولدرلين Hölderlin (١٧٧٠ - ١٨٤٢) في اليونان هذا الفردوس المفقود ، فكان ينظر للمدينة اليونانية على أنها تمثل نضارة الروح البشرى ، وقد كرر هيجل أشادته بالحضارة اليونانية في محاضراته في فلسفة الدين ، وفلسفة التاريخ ، وفلسفة الفن ، حيث وجد في الإنسان اليوناني القدرة على تجسيد الفكرة في المادة (*) ، ولذلك فلقد نظر للروح اليونانية من حيث هي روح أخلاقية على أنها عمل فني صياعي .

وإذا تساءلنا : كيف بدأ الانحلال يلب في المدينة اليونانية ؟ وما هي الأسباب التي يقدمها هيجل لتفسير هذا الانحلال في المدينة اليونانية التي ما فتى يسجج بها ؟

اتخذ هيجل من مسرحية أنتيجون لسوفوكليس (٢١) صورة لتمثل المدينة اليونانية ، وكيف بدأ يلب فيها الانحلال والفساد ، لأنه يرى أن هذه التراجيديات تمثل خير تمثيل للبنة الأولى للفساد ، وذلك حين كفت

(*) دهر هيجل مسرحية أنتيجون في أكثر من موضع في كتاباته المختلة ، فلقد ذكرها في الظاهريات في ترجمة A. V. Miller من ٢٨٤ ، وكذلك في أصول فلسفة الحق لقارة ١٦٦ من ترجمة T. M. Knox من ١٦٤ ، ١١٥ ، وأنتيجون تمثل القانون الإلهي ، وهي ابنة أوديب ، وقد وقعت ضد أخيها كرون ، حين قتل أخاه زئزركه تنهشه الكلاب والسمور ، ودنست شقيقها بولينيس رغم أمر الملك ، فحكم عليها بالإعدام ، بأن تضع نفسها في القبر ، والمأساة تصور الصراع بين القانون الإلهي والقانون البشرى : انظر الترجمة العربية لمسرحية سوفوكليس في سلسلة المسرح العالمي ٢/٤٥ ، الكويت ١٩٧٢ ، ترجمة الدكتور علي خافي ، وانظر أيضا أساطير اغريقية ، من ٢٤٨ - ٢٧١ . (٢١) انظر الفصل الخامس بالظنون الجميلة وخاصة إلحقت جند هيجل في الفصل السادس من هذا البحث .

القوانين الأخلاقية عن التماثل مع القوانين السياسية المدينة ، بمعنى أن القانون البشرى أصبح لا يتماثل مع القانون الإلهي وإنما يتعارض معه ، فحين كان هناك انسجام بين القانون الإلهي والبشرى وليس هناك تعارض بينهما كان هناك توافق بين الفردى والكللى ، ولكن حين وقع التعارض بين القانونين ، أصبح هناك تعارض بين الفرد والدولة ، وبدأ الصدام بين النظام الأبوى للأسرة ، القانون الإلهى ، وبين الحقوق الجديدة للنموذج التجارية « القانون البشرى » ، وقد عبر هيجل عن هذا التعارض فى مسرحية « أنتيجون » من خلال تحليله للصراع بين أنتيجون وكريون ، وبين أن الصراع بينهما كان أول صورة من صور الصراع بين الفردى والكللى ، وهكذا تتمزق الوحدة الجميلة ، وحدة الطبيعة والروح ، وتتمزق الذات بين الوجود لذاتها والوجود فى ذاتها ، وتتمزق الوحدة بين الأسرة والدولة ، والمسئول عن هذا هو القانون البشرى أو الدولة ، التى أصبحت تدمر وتفتنى خصوصية الأسرة التى كانت تجد تعبيرها المباشر فى القانون الإلهى .

وقد عاصر هذا من الناحية التاريخية نشأة الإمبراطوريات التى امتصت المدن ، وجعلت من الدولة كلية مجردة ميتة ولم يعد للأفراد علاقات حية معها ، حيث بدأت الإمبراطورية الرومانية .

ويرى هيجل أن هذا التعارض هو بداية الانتقال من العالم اليونانى إلى العالم الرومانى ، حيث ظهرت الذات الفردية بدلا من الفرد المواطن ، وظهرت المساواة القانونية لتحل محل العلاقات القائمة بين الأخلاقيات الفردية ، وأصبح المواطنون فى الحضارة الرومانية على عكس الحضارة اليونانية مجرد كتلة من الذوات الفردية ، ووجد الفرد نفسه - مضطرا - لأن ينطوى على ذلك وينشغل بمصالحه الفردية على حساب المصالح الاجتماعية ، ولذلك أصبح القانون الرومانى يعبر تعبيرا تاريخيا عن سيادة الدولة وسيادة الملكية الفردية (٢٢) .

وقد عرض هيجل للعلاقة بين القانون والكلية الاجتماعية من خلال حديثه عن المراحل المختلفة للإخلاق فى كتابه « أصول فلسفة الحق » (٢٣) ،

(٢٢) روجيه جارودى : فكر ، ترجمة إلياس مرقس ، دار الحقلية ، بيروت .

يدرن تاريخ ، ص ١٢٧ .

(*) الروح الموضوعى الذى يتجسد فى المؤسسات الاجتماعية وعلاقاتها بالفرد هو موضوع فلسفة الحق ، وهو يوضح فى هذا الكتاب أنهم الحقوق الإنسانية للفرد وعناصر المجتمع وتكوين الدولة ، من خلال الفكرة الشاملة عن الحق وتحققها الفعلى فى أن

معا .

ولا بد أن نبين أن هيجل حين يتحدث عن الحق في هذا الكتاب فإنه لا يعنى به مجرد القانون المدنى ، ولكنه يعنى به أيضا الأخلاق الفردية أو أخلاق الضمير ، والأخلاق الاجتماعية وتاريخ العالم ، وهى كلها تندرج ضمن هذا الموضوع (٢٣) .

والحقيقة أن هيجل يكشف - هنا - عن جانب حضارى هام فى حياة الشعوب حيث يؤكد أن أى قانون ينبع من روح كل شعب ، وكلما كان القانون يمثل السعى نحو الحرية فإنه يكون سبيلا نحو التقدم ، ولذلك يرى فى القانون الرومانى قانونا صوريا ، لأنه يسهم فى فصل الوعى الذاتى عن العالم الخارجى ، ولذلك اختفت فكرة الكل العضوى ، وأصبح المجتمع مجرد مجموعة من الذوات الفردية التى تتحكم فى مصيرها قوة مستتبة هى الدولة .

(ب) عالم الروح المقترَب عن ذاته : « الثقافة »

« The World of Self-Alienated Spirit »

ويبين هيجل فى هذه المرحلة الثانية أن الروح تحيا فى عالمين ، أولهما عالم الاغتراب الذاتى الذى تجد نفسها فيه ، وثانيها عالم الحقيقة الاجتماعية التى تجد ذاتها مفتربة عنه ، وهذا الطابع المزدوج للاغتراب هو ما يميز هذه المرحلة ، حيث تشعر الانا باغترابها الذاتى ، وانفصالها عن الدولة ، لأنها تشعر أن الدولة قدر متمال وغريب عنها ومعاد لها ، ويبين هيجل أن اغتراب الدولة ، بمعنى تمارض قوانين الدولة مع قوانين الأسرة ، هو الذى يؤدى الى الاغتراب الذاتى ، وكذلك اغتراب الانا حين تشعر أنها ليست جزءا من الجوهر الاجتماعى ، فأنها تنطوى ، وتعمل لمصلحتها الخاصة ، وينتفى الطابع الأخلاقى المميز لها فى مرحلة الروح المباشرة ، مما يؤدى الى اغتراب البنية الاجتماعية . وتتميز مرحلة الروح المقترَب عن ذاته بهذا الطابع المزدوج للاغتراب الذى يطلق عليه هيجل اسم الوعى الشقى (Unhappy Consciousness) (٢٤) ، الذى أصبح السمة المميزة للروح ، حيث أصبح للوعى هدف مزدوج ، وأقام عالمين يقف أحدهما فى مواجهة الآخر : عالم الحقيقة الاجتماعية والسياسية الذى يخرج فيه الروح عن ذاته ويترك نفسه لى يصبح حقيقة عينية تقف

(٢٣) هيجل : اصول الفلسفة الحقيقية ، ترجمة وتقديم د. امام عبد الفتاح امام ، مقدمة الترتيب ، ص ٩ .

Jean Hyppolite : Genesis and Structure, p. 480.

(٢٤)

في مواجهة الوعي الذاتي ، وعالم الحقيقة الجوهرية « الكلية » ، وبمباراة هيجل هناك عالمان : عالم الحاضر *Present World* ، وعالم الماهية « *Essance* » (٢٥) ويحلل هيجل في هذه المرحلة فترة تاريخية هامة في تطور الوعي الأوروبي ، منذ انحلال الامبراطورية الرومانية حتى قيام الثورة الفرنسية ، ويحدد هنا هيجل الأسباب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤدي الى اغتراب الفرد وتمزقه ، ومجموع هذه الأسباب التي تطرح لنا العلاقات الاجتماعية والمؤسسات السياسية الموافقة لها هي ما يشكل الحضارة أو الثقافة (*) لدرجة أن هيجل يضي أن هذا الاغتراب مرادف للثقافة أو الحضارة ، فالفرد يشترط نتيجة لطوبه ورغبته في الاثراء ، حين يحاول تجاوز وجوده الطبيعي المباشر ، فيشكل عالمه الخاص الذي يمارس سلطة للدولة الكلية . فالفرد المغترب لا يتصرف على نتاج عمله في هذه القوى الخارجية قوى « سلطة الدولة » ، « والثروة » (٢٦) ، رغم أنه يساهم في تأكيد سلطة الدولة وتأكيد الثروة ، فالفرد لا يدري أن عمله الجزئي يساهم في تأكيد الكلي ، وهذه الفكرة التي عبر عنها هيجل في فلسفة التاريخ بهاء العقل *Cunning of Reason* حيث يسخر الأفراد بميولهم وعواطفهم وغرائزهم من أجل تحقيق غاية الروح الكلية ، ونتيجة لذلك فإنه إذا كانت سلطة الدولة تعبر عن الأفراد ووحدة بطريقتهم مباشرة ، فإن الثروة أو الحياة الاقتصادية تميز عنها بطريقة غير مباشرة ، لأن الفرد حين يعمل لذاته ، فإنه في الحقيقة يمتنقى قانون تقسيم العمل إنما يخضع الجماعة ، لأنه يقدم للآخرين عملاً معيناً هو بمثابة جزء من أجزاء العمل الكلي ، ويساهم بذلك في الانتاج الجماعي ، ويقاسم الآخرين على غير وعي منه في حياتهم العامة (*) ، فتنجح التنمية العامة ، ويتحول المقصد الفردي الى نتيجة

Hegel : *Phenomenology of Spirit*, p. 295. Sec. 488. (٢٥)

(*) يترجم ببلى كلمة *Bildung* على أنها تعني *Kultur* ، بينما نوكس يرى أنها تعني التعليم أو التربية *Education* ، بينما تعني الكلمة الألمانية هذين المعنيين معاً ، ويقترح شاخت ترجمتها الى *A cultivation* انظر شاخت : الاغتراب ترجمة مصطفى كامل حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ص ١١ .

Hegel : *op. cit.* p. 301. (٢٦)

(*) لقد وجد جورج لوكاتش أن جدل الثروة أو الاقتصاد السياسي القائم عند هيجل هو السبب في التعارض القائم بين سلطة الدولة من جهة والتي تمثلها الادارة العامة التي يكتسب للفرد في نطالها طابعاً كلياً ، وبين الحياة الاقتصادية من جهة أخرى والتي تمثل الارادة الخاصة والمصالح الفردية ، ويرى لوكاتش أن سلطة الدولة

كلية : ونتيجة لهذا يحاول الفرد أن يخلق لنفسه عالماً روحياً يكون فيه الوعي في علاقة مع جوهره ذاته ، ولكنه في عالم آخر هو عالم الإيمان Faith ، لكي يتجاوز هذا الاغتراب ، ويرضى هيجل في هذا الفصل الذي يتناول الزوج المخترب عن ذاته الطابع المزدوج للاغتراب ، حيث يهتم بإبراز الاغتراب الذاتي ، أو ممارسة الفرد لذاته الفردية ، ومدى دوره في تجاوز الاغتراب الخاص باغتراب الجواهر الاجتماعي الذي يحدث في العالم الروماني حين انفصلت الذات عن الكل الاجتماعي (المولة) ، وعندما يتحقق الوعي الذاتي فإن هذا الجواهر الاجتماعي هو جوهره وذلك من خلال فهمه الواعي لطبيعة الجواهر الاجتماعي ، فإنه يشرع في امتلاك هذا الجواهر عن طريق التوافق أو التطابق معه (١) ، وهذه هي حركة الثقافة التي من خلالها ينظر الفرد الى محتوى مجتمعه أو ثقافته أو مضمونه ، ويحصل نفسه جزءاً من هذا المضمون ، وبهذه الطريقة يستعيد الفرد تلك الهوية التي كانت تفصله عن الجواهر الاجتماعي ، وبالتالي يكون قد تجاوز اغترابه الذاتي ، ويكون قد أدرك الكلية والوحدة مع الجواهر الاجتماعي ، ولكن هذه الوحدة لا يمكن أن يدركها إلا بعد أن يكون قد أدرك - عن وعي - أن محتوى الجواهر هو محتواه ، وبالتالي يشكل نفسه وفقاً لهذا الجواهر ، وهذا يعني أن اغتراب الفرد عن ذاته عند هيجل هو اغتراب مقصود ، لأنه يحاول الفرد من خلاله أن يدرك وحدة ذاته مع الجواهر الاجتماعي ، وتتوقف قدرة الفرد على التسامي بنفسه الى مستوى الوجود الجوهرى على التطابق مع الجواهر ، وعلى توضيحته أو معارضته لذاته ، ويتضح لنا من هذا أن هيجل يربط بين معنى الثقافة ، ومعنى الاغتراب ، لأن الفرد المتقف هو الذي يدرك وحدته مع الجواهر الاجتماعي من خلال اغترابه عن ذاته ، الذي يسمى من خلاله لتجاوز وجوده الجزئي ، وهذا يساهم في تحول الكلية من مجرد فكرة الى حقيقة : لأن هيجل يرى أن الدولة ليس لها حقيقة مستقلة عن تجسيدها في حياة الأفراد ، ولذلك تبقى مجرد فكرة الى أن يتمكن الأفراد من تحقيقها من خلال عملية الثقافة ، لأن الثقافة - كما سبق أن بينا في فلسفة التاريخ - هي الحركة التي تجعل الجواهر يتحقق في الواقع الفعلي والمعيني (٢٧) . ويربط

والحياة الاقتصادية « الآرون » مورتان أساسيتان من صور التفارح عند هيجل : انظر : فصل لوكاتش « التفارح كتمثيل فلسفي رئيسي في ظاهريات الروح » .

G. Lukács : « Entusserung » Externalization as the Central Philosophical concept of the phenomenology of mind, From his book : The Young Hegel : Studies in the Relations between Dialectics and Economics, trans. by : R. Livingstone, MIT, Cambridge, 1976, p. 537.

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 297.

Ibid : p. 296. (٢٧)

هيجل بين موقف الذات من الدولة ، وبين فكرته عن الوعي النبيل
 Noble Consciousness والوعي الوضعي Ig Nobel Consciousness
 فالوعي النبيل هو الذي يترف بالنظام الاجتماعي القائم وسلطة الدولة ،
 ويصل على ختمته ، وهذا الوعي مجرد مظهر لانتماء الكلي على الفردى ،
 بينما الوعي الوضعي هو الوعي الذي يرى في الدولة قوة معادية له تظهر
 فرديته ، وهو يطبع قوانين الدولة وتعاليمها مضطرا ، بينما هو - في
 حقيقة الأمر - يفسر الثورة والتبوء (استفاد جورج لوكاتش من تفرقة
 هيجل بين هذين النوعين من الوعي ، وسأول لوكاتش أن يظهر الطابع
 الجدلي لها ، فاستخدم الوعي النبيل تحت اسم آخر هو وعي الدولة
 state Consciousness كإطار الوعي الزائف ، وهو وعي له طابع محافظ
 لا يسعى للتغيير ، لأنها كطيفة تجد أن سيادة الوضع القائم يختم مصالحها
 الاجتماعية والاقتصادية ، ويظهر هذا الوعي نفسه من خلال أيديولوجية
 ثقافية متكاملة ، واستخدم لوكاتش الوعي الوضعي تحت اسم آخر هو
 الوعي الحقيقي أو الوعي الطبقي Class Consciousness لدى الطبقة
 العاملة ، لأنه يفسر الثورة والتبوء ويمتثل للسلطة القائمة
 مرغما (٢٨) .

والحقيقة حين بين لوكاتش أن الوعي الحقيقي هو وعي التمرد
 وسلب للوضع الاتي ، فإنه يتسق في هذا مع ما يذهب إليه هيجل الذي
 يرى أن الوعي الوضعي هو الذي يمثل حقيقة الوعي النبيل لأنه يمثل
 سلب ونفي للوضع القائم ، والجدل الذي نلتقى به هنا عند هيجل بين
 الوعي النبيل والوعي الوضعي ، هو يشبه جدل السيد والعبد ، فالعبد
 هو الذي يمثل حقيقة السيد ، لأنه يكون عبداً يجعل الآخر سيدياً ،
 والسيد في احتياجه لمثل العبد هو في حقيقة الأمر عبد ، كذلك نرى أن
 الوعي الوضعي هو في الحقيقة وعي نبيل (٢٩) لأنه يفضح زيف الاغتراب
 عن الذات في هذا العالم الكاذب القائم على سلطة الدولة ، بينما يحاول
 الوعي النبيل أن يقسم المظهر الكلي لوعي ، فيستخدم الأدوات الثقافية
 مثل اللغة لتأكيد سيادته ، وحتى التغير الذي قامت به الاشتراكية
 المثلثة للوعي النبيل من اذقطاع الى الملكية هو - في حقيقة الأمر -

G. Lukács : History and Class Consciousness, p. 58. (٢٨)
 . R. Snell

وتزيد من التفصيل حول هذا عند لوكاتش انظر رسالة الباحث للماجستير تحت
 عنوان الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش . الفصل الثاني (التشيؤ والوعي الطبقي
 لدى جورج لوكاتش) . ص ٩١ من الرسالة .

(٢٩) جان هيبوليت : دراسات في ماركس وهيجل ، الترجمة العربية . ص ٥٧ .

مشكلة ثقافية ، لكي تحمي مصالحها من المتطرفين (٣٠) ولعل هذا الدور الذي قامت به الارستقراطية لتتجلى وتحل محلها طبقة جديدة بعد انتباه نظام الاقطاع وظهور الملكية الذي كشف عن مجموعة من التناقضات الأساسية ، وتعتبر هذه التناقضات عن الاغتراب عن الذات على كافة المستويات ، الديني والاقتصادي والسياسي ، مما أدى الى ظهور حالة من الفساد تعم المجتمع .

فاذا كان النظام القديم يرتكز على التمييز بين الشعور النبيل والشعور الوضعي ، حيث كانت طبقة النبلاء تتركس نفسها لخدمة الدولة ، فإنه في النظام الحديث قد تخلت طبقة النبلاء دورها ، وأصبحت تسعى للقوة الحقيقية وهي المال ، بدلا من الصبي نحو سلطة الدولة ، لأن سلطان الدولة فقد طابعه الخاص به ، ولم يعد الملك سوى مظهر فقط ، والسلطة الحقيقية في الثروة أو المال ، وبذلك تصير الثروة الخير الوحيد الذي يسمى اليه ، وبالتالي يتحول الوعي النبيل الى الحالة التي كان عليها الوعي الوضعي ، ولا يعود لقيم الخير أو الشر الا معنى صوري ، فرغم أنها لا تزال باقية ، الا أنها لم تسكنها أي حقيقة بعد ، أنها زينة فقط ينشأ خلفها عالم جديد (٣١) واللغة تلمس دورا كبيرا - هنا - في عالم القيم والثقافة ، فحين يسود المال والثروة ، ويصبح جدل الثروة هنا لا يتعلق بالعمل أو الانتاج وانما بشرط المتعة المباشرة ، فان الفرد يسعى للثروة دون أن يراعي مصلحة الكل الاجتماعي ، ولذلك فهو يستختم اللغة ، لأنها تمنح الثروة الشعور بامتيازها ، وبذلك تصبح سياستها هي لغة التليق والتفاني ، ويؤدي ذلك الفساد الى الشعور بالتزق والتفسخ (٣٢) .

وقد اختار هيجل لوصف هذا الشعور المزدق ، حيث ينفي العالم القديم نفسه ، رواية ديدرو (١٧١٣ - ١٧٨٤) ابن أخ رامو (٣) ، حيث يعد رامو نموذجا مثاليا للفرد المزدق بين الوجود في

(٣٠) المصدر السابق ، ص ٥٨ .

(٣١) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(*) رواية قصيرة مشهورة لديرو ، ظهرت أولا بترجمة ثنائية بالم جوت ١٨٠٥ ، ثم أعيدت ترجمتها الى الفرنسية بعد أن نكح نصها الأصلي ، ورامو أشار اليه في عنوان الرواية هو جن فيليب رامو الموسيقي الفرنسي ، وجان فرانسوا رامو ، ابن أخيه وبطل الرواية وكان عازف موسيقى ملحقا ، وتقدم هذه الرواية صورة صادقة للفساد الاجتماعي والسياسي الذي أصاب المجتمع الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر .

ذاته ، وألوجود لذاته ، ويلقى هيجل الضوء على جانب محدد في شخصية رامو ، فقد كان رامو يحيا في ثراء هن الميش من خلال تقربه لاحدى العائلات الثرية ، ولكنه شعر أن هذا الثراء أفقدته استقلاله الذاتي العميق ، فتمرد على الأسرة الثرية ، واستعاد استقلاله وفقد تماطف الأسرة التي كانت تنفق عليه لأنه فنان مثقف ، وديرو يقدم وصفا لمسيرة هذا البطل ، والثقافة السائدة والتمزق الناجم عنها ، ويقول شيللر عن هذه الرواية : « انها محادثة خيالية بين ابن أخ الموسيقى رامو وبين ديرو » أما ابن الأخ فهو مثال المتشرد الطفيلي ، بيد أنه بطل بين هذا النوع من الناس ، وهو في نفس الوقت الذي يصف فيه نفسه ، يهجو العالم الذي يعيش فيه هجاء لاذعا « (٣٣) » .

ويرى هيجل ان لغة الروح التي تفصح عن بطلان هذا العالم وفساده ، هي لغة موسيقية تجمع وتمزج ما حوالى ثلاثين نغمة مختلفة ، ايطالية وفرنسية ، مأساوية وكوميديية وذات صفات من كل نوع (٣٤) ، تكشف عن حقيقة هذا الفساد ، وحقيقة المجتمع الذي لم يمد يحافظ على احترام نفسه ، ولذلك يرد الكل : « باطل هذا العالم » ، وهذا يعنى أن هيجل يميز بين لقطتين ، لحظة يكون الحكم فيها على مؤسسات الدولة والأداء بالرأى وقفا على بعض الشخصيات فحسب ، ولحظة يصبح كل واحد يمتلك القدرة على الحكم على المؤسسات القائمة وتقدمها ، والشعور عند هيجل هو الذي يجمع اللقطتين في صورة كلية ويصنع منها فكر الجميع (٣٥) ، فالشعور ببطلان المالم لم يكن عند بعض الشخصيات وانما كان عند الجميع ، ولذلك ينتقد هيجل الحلول المطروحة في ذلك الوقت للخروج من صورة الفساد ، ولا سيما الحل الذى طرحه جان جاك روسو ، الذى رأى أنه مادامت الحضارة والمدنية والثقافة تؤدى الى هذه الصورة التي آل اليها المجتمع ، فلا بد من رفض الحضارة والعودة الى الطبيعة ، ولكن هيجل يرفض هذه العودة الى الطبيعة ، لأنه يرى ان الانسان لا يمكن أن يرتد مثل الحيوان الى الطبيعة ، لكن الارتداد المطلوب ليس الى الطبيعة وانما الى الذات ، بمعنى أن الكل يرتد الى نفسه ، وهذا

(٣٣) المرجع السابق ، ص ٦٢ ، تحدث شيللر أيضا عن ان ما أصاب الانسانية من جراح يرجع للحضارة نتيجة لتقسيم العلوم والعمل ، انظر الرسالة السادسة من رسائل شيللر الى التريبيه الجمالية ص ٤٢ من ترجمة -

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 318,

(٣٤)

(٣٥) تتفصح هذه الفكرة عند هيجل في فلسفة التاريخ حين يرى أن الشرق فيه الحاكم هو الحر والباقى عبيد عبيد ، وفي اليونان بعض الناس أحرار ، وفي العالم الجرماني كل انسان حر .

الارتداد يتضمن روح الثقافة ذاتها ، انه التسامي بالحضارة الى الثقافة
الصورية ، وبالتالي التسامي بالوعي الى درجة أعلى من الحرية .

ويمكن هنا ان تسأل ما هي الطرق التي طرحها الفلاسفة للخروج
من هذه الحضارة الفاسدة ؟ يرى هيجل أنه كان هناك طريقتان للخروج من
هذه الحالة ، الطريق الأول : هو طريق الايمان الديني الذي يرى مادام
العالم باطلا فهذه الصنورة من الفساد ، فلا بد من الهروب من هذا العالم
الى الايمان التدين ، لكي تصل الذات الى الوحدة الحقيقية مع ماهيتها
الخاصة ، والطريق الثاني : هو طريق العقل ويتمثل في فلسفة التنوير
Enlightenment التي حاولت الخروج من حالة الفساد عن طريق الكشف
عن الطابع الكلي للثقافة البشرية ، بحيث تقضي الذات على كل مضمون
جزئي ، قد يولد لديها الاحساس بالاعترا ب عن الذات ، وبالتالي حاجوا
دعاة الايمان الديني ، وقد عرض هيجل لكل منهما فحرض للطريق الأول
تحت عنوان : الايمان والبصيرة النقية Faith and Pure Insight (٣٦)
وعرض لفلسفة التنوير في عنوانين متتابعين : تضال (صراع) التنوير
مع الخرافة (٣٧) ، وحقيقة التنوير (٣٨) ، وقد صور هيجل الصراع
الايديولوجي بين فلسفة التنوير وبين دعاة الايمان الديني ، ورغم أن كل
منهما يشترك في هدف واحد هو رفض هذا الواقع ، لكن لا يعترف كل
منهما بالآخر ، ويختلف كل منهما في صورة هذا الرفض ، فدعاة الايمان
الديني دعوا للهروب من الواقع الى حقيقة متعالية مفارقة ، بينما نجد
فلسفة التنوير ترى أنه لا بد من تعقل الواقع ورفض الدين ، وتحقيق
المساواة الكاملة ، وعلى ذلك فهم ينظرون للاتجاه الديني على أنه يكشف
في الانسان علما لا عقلاني ، ولذلك طالبوا بمودة الانسان الى نفسه من
جديد ليكون سيد مصيره ، والتخلص من الجوانب غير العقلانية في
الانسان ، وعلى الرغم من نقد هيجل لفلسفة التنوير في الجزء الذي
يقدمه في الظاهريات « حقيقة التنوير » ، في رفضهم للدين ، لأنه يرى
أن للدين ضرورة ، لأن لديه مضمونا حقيقيا ، وهو صورة من صور الوعي
بالذات ، لكنه يرى أن فلسفة التنوير كانت مرحلة ضرورية من مراحل
التطور الجدلي للروح في سعيها نحو بلوغ الوعي الشامل والكلي بذاتها ،
لأنها في تقدمها للدين قد حررت من الطابع اللاعقلاني ، ومن الخرافات
والعبادات الوثنية ، وساهمت في تحرير البشر أيضا عن طريق المساواة ،

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 321.

(٣٦)

Ibid : p. 329.

(٣٧)

Ibid : p. 349.

(٣٨)

وأصبح المواطن الحر هو الذى يجد نفسه فى الإرادة العامة ، ولذلك يطبع الإنسان القانون الذى فرضه على نفسه بنفسه بدلا من أن يطبع انتفاعاته الخاصة (٣٩) ، وهذا معناه ارتفاع الحرية المطلقة وسبيلاتها دون أن يكون فى قدرة أية قوة أن تجاوبها بمقاومة ، لأنها حرية الشعب ، أو حرية الكل . ويأخذ هيجل على فلسفة التنوير أنها لم تنجح فى ادراك المضمون الحقيقى للذين ، وبالتالي بقيت عاجزة عن فهم الوعى الموجود لدى الإنسان فى ادراك لا نهائية وجوده ، وردت كل شئ الى تأمل نفسي مادي . ورغم ذلك يرى أن انتشار افكار التنوير عبر الهيكل الاجتماعى ، والصراع الفلسفى مع الاتجاهات الأخرى كانت عناصر أساسية فى الإعداد للثورة الفرنسية والتبديد لها ، وهنا يمكن أن نفهم معنى آخر للثقافة عند هيجل بمعنى التربية وتعليم الشعب ، فهذا الصراع بين الاتجاهات المختلفة الفلسفية مثل التنوير والنفعية والحرية المطلقة والاتجاه الدينى ، على صلة وثيقة بالحقائق المشخصة فى الواقع الاجتماعى ، وكل اتجاه نقاى هنا هو فى الحقيقة ايدولوجية حية تدافع عن لحظة مشخصة ، أى تدافع عن نوع معين من حياة البشر والنظام الاجتماعى الذى يتفق معهم ، وهذا يعنى أن الثقافة عند هيجل ليست بناء فوريا كما هو الحال عند ماركس فى مقابل البناء التحتى ، وإنما الثقافة جزء من الواقع الاجتماعى الحى ، ويشمل كل مكوناته .

... ويعرض هيجل للتناقض الرئيسى الذى أدى الى فشل الثورة الفرنسية وهو عجزها عن فهم التناقض بين الإرادة الفردية والإرادة الكلية فى الجزء الذى يطلق عليه عنوان الحرية المطلقة والارهاب (٤٠) ، فالحرية المطلقة لتسلطة الدولة ، أقضى بها الى تأكيد ذاتها باعتبارها كليات ، وعملت على نفى وسلب الفردية ، مما أدى الى السلب أو الموت دون توسط ، ولذلك تحولت الحرية على يد دوبيسبير الى ارهاب Terror . ولذلك بدلا من تحقيق الديمقراطية الكاملة ، أصبحت الثورة الفرنسية هى النظام الاستبدادى بالمعنى الحرفى للكلمة ، لأنها كليا الإنسان الفردى الخاص فى المواطن ، والدين الميتافيزيقى فى دين الدولة . ولذلك لا بد من تجاوز هذه المرحلة الى مرحلة الروح المتيقن من ذاته ، التى ستكون بمثابة المركب الذى يجمع بين الروح المباشر وبين الروح المتغرب عن ذاته .

(٣٩) جان ميبرليت : دراسات فى ملكس وهيجل ، ص ٧٢ .

Hegel : Phenomenology of Spirit, p. 355.

(٤٠)

(ج) الروح المتيقن من ذاته : Spirit Certain of Itself

يرى هيغل أن الروح لا تصل الى هذه المرحلة الا بعد ان تجتاز مرحلة هامة وهي النظرة الأخلاقية للكون ، وإذا كنا قد لاحظنا أن الروح في المرحلة السابقة كانت جوهرًا خارجيًا عن ذاتها ، فإنها في هذه المرحلة تحل هذا الجوهر في ذاتها ، بمعنى أن الجوهر (وهو الكل الاجتماعي) لم يعد غريبًا عن الذات ، وإنما جزء من صميم جوهرها بحيث يصبح واجبًا محضًا ، ويمهد هيغل لهذه المرحلة بفصل طويل عن نقد الأخلاق الكانطية ، ويكشف فيه عن التناقضات الصورية للأخلاق الكانطية ، لأنه يرى أن كانط لم يستطع أن يحل التناقض الرئيسي بين الإنسان والعالم ، وحاول هيغل أن يبين الترابط العضوي بين الفردى والكلية من خلال عملية التوسط .

وإذا كنا في الفصل السابق قد أشرنا إلى أن الحقيقة عند هيغل ليست مجرد جوهر وإنما ذات أيضًا ، فإنه يحاول هنا أن يبين لنا أن الإنسان في هذه المرحلة يخلق تاريخه الخاص ، أي ذاتا استطاعت أن تستوعب « الكلى » نفسه في باطنها باعتباره الحقيقة ، لكن لماذا يطلق على هذه المرحلة عنوان « الروح المتيقن من ذاته » ؟ ، والحقيقة أن هذا يرجع لرؤية هيغل أن الروح في هذه المرحلة لم يعد يعرف شيئًا يملو على يقينة الباطنية أو اقتناعه الذاتي ، وتحلل من كل واجب يمكن أن يطلق عليه اسم القانون Law ، لأنه أصبح يمتلك قوة اليقين الذاتي التي جعلته حراً ومستقلاً ، ولذلك فالكلية هنا ليس شيئًا خارجيًا عنها ، بل أصبح يحمل الكون نفسه في ذاته ويستوعبه في باطنه (٤١) .

ويتحدث هيغل هنا عن الوعي الخير أو الضمير الطيب Gewissen Good Conscience فيقدم لنا وعيًا أخلاقيًا جديدًا يعرف ما هو مضمون فرديته ، وهذا يعني أننا هنا إزاء ذات استطاعت أن تتجاوز كل فصل بين الوجود في الذات ، والوجود في العالم الخارجي (الذي نجده عند الأخلاق الكانطية) ، ومعنى هذا أن الذات المتيقنة من نفسها لا تتردد في اختيار ما ينهى عمله ، وتعمل بهداية من صوت ضميرها (٤٢) .

Hyppolite : Genesis and Structure, p. 497.

(٤١)

Ibid : p. 498.

(٤٢)

ولذلك يبين لنا هيغل ان العقبة التي تحول دون الوصول الى هذه المرحلة هي الأخلاق الكناطية التي تؤدي الى ما يسمى « بالنفس الجميلة » ، ويقصد هيغل بها ، تلك النفس التي تجد في جمال مشاعرها أداة للتوفيق بين الواجب والسعادة . وتحاول أن توجد بينهما ، وهذه الوحدة تنفي الواجب والأخلاق معا ، لأنها تنطابق من تناقض أساسي في فكر كانط ، وهو أن الذات لا يمكن أن تدرك الواقع لأنه شيء في ذاته (Choice en soi) أي جوهر لا يمكن معرفته ، وبالتالي تنأى بنفسها عن تحمل الواقع والتوحد به ، ولذلك فالنفس الجميلة مشغولة بذاتها ، رافضة الالبال على أي فعل خشيية أن يلوث طهارتها الأصلية ، ولأن الفعل الحقيقي يتطلب من الذات التخلص من الاعتماد بنفسها ، ولذلك تكفي النفس الجميلة بالحكم على الآخرين ، وانتقاد أعمالهم دون محاولة القيام بأي فعل ، واستكبالا لنقد هيغل للأخلاق الكناطية ، فإنه ينتقد النفس الجميلة « die schöne seele » (٤٣) لأنها نتيجة مرتبة على تنبئ الأخلاق الكناطية ، ولأنها عاجزة عن الخروج من ذاتها ، ولم يمه في وسعها أن تحول فكرها الى وجود . ويرى هيغل أن ما ينقص الوعي الذاتي في مرحلة النفس الجميلة هو القدرة على الاغتراب ، أي الاغتراب عن الذات الذي سبق أن أشرنا اليه كضرورة لتجاوز وسلب الحالة الراحنة للانا ، الى مرحلة أعمق وأكثر كلية ، حين يقارن هيغل بين النفس الجميلة والوعي الأثم Consciousness of Simplicity فإنه يقارن بين اللامتناهي والمتناهي ، فالذات المتناهية تشعر في تحددها الفردي بوجود الشر الأصلي الكامن في صميم في وجودها ، ولذلك تشعر بالخطيئة ، والنفس الجميلة حين تدرك الوعي الأثم ، فإنها تقم في شر أخلاقي أفدح ، لأنها ذات تعبر عن نفسها باللغة دون أي سلوك أو فعل حقيقي ، وتصدر قرارات بالادانة فقط ، بينما الوعي الأثم يشعر بالضمون الجزئي لأفعاله الفردية ، ويسعى لاعتراض الآخرين بأفعاله ، فيسعى للتعرف على ذاته من خلال الضمير الحاكم أو الوعي الحاكم Judging Consciousness ويقر بآثمه ويسعى نحو التصالح مع الضمير الآخر ، ولذلك فالوعي الأثم حين يعترف بخطيئته ، فإنه يطرح وجوده من أجل ذاته ، الذي كان يتسم بالعزلة والانفصال ، لكي يضع ذاته فيها وراء ذلك الوجود الجزئي المتعين ، ويقدم الوعي الحاكم المغفرة والصفح Forgiveness للوعي الأثم ، حيث تتحقق الوحدة المتبادلة بينهما ، وهذا يعني التوافق بين المعرفة الخالصة بالذات من حيث هي ماهية كلية ، والمعرفة الخالصة بالذات من حيث هي ذات فردية (٤٤) .

Ibid : 518.

(٤٣)

Ibid : p. 519.

(٤٤)

وإذا كان الوعي الالهم يسمى لاعتراق الآخرين به وبأفعاله ، فإن هذا لا يتم إلا عن طريق اللغة ، لأنه يستطيع من خلال لغة الإقناع أن يتحول الى وعي كلّي شامل فاللغة هي السبيل لإقناع الآخرين بما لدينا من اعتقاد ذاتي ، و « إذا كان هيجل قد وجد في اللغة الاداة الوحيدة للجمع بين الفردى والكلّي ، فذلك لأنه تصور اللغة على أنها الوعي الذاتى نفسه موجودا من أجل الآخرين » (٤٥) ، أى أن اللغة لها طابع مزدوج ، فهي فردية من جهة ، وذات طابع كلّي من جهة أخرى ، ولهذا يسول هيجل أهمية كبرى على اللغة ليس في تحويل الذات المتشككة من ذاتها الى ذات كلية فحسب ، وإنما أيضا على مستوى اليقين الحسى ، وعلى مستوى العالم الأخلاقى والحضارى ، لأن إقناع الوعي الذاتى بأن أى فعل هو الواجب يكتسب طابعه القلبي من خلال اللغة .

٢ - فلسفة الحضارة كما تتجلى في محاضرات عن فلسفة التاريخ :

تتبن مما سبق أن هيجل قد طرح فلسفته في الحضارة في ظاهريات الروح من خلال تحليله لبناء الذاتية الأوربية وتاريخها منذ المدينة اليونانية القديمة حتى العالم الحديث المعاصر لهيجل في ذلك الوقت ، وقد تضمن هذا نقدا تحليليا للاتجاهات الثقافية والفكرية المعاصرة لكل مرحلة من المراحل التى أشار هيجل إليها ، فهو حين يحلل المدنية اليونانية من الناحية السياسية والأخلاقية والفلسفية ، فإنه يحلل أيضا المبدأ الجمالى الذى تقوم عليه الحضارة اليونانية ، وفلسفة الحضارة كما تتجلى في محاضرات هيجل في فلسفة التاريخ ، لا تقتصر على أوروبا فحسب ، وإنما تدرس التاريخ الإنسانى ككل ، أى التاريخ العالمى ، أى تاريخ الإنسان وتطوره الحضارى ، ولذلك فهو لا يبدأ هنا بالعالم اليونانى ، وإنما يبدأ بالعالم الشرقى ، الذى يتفق مع شروطه للتاريخ الحقيقى للإنسان الذى يبدأ مع ظهور الوعي ، الذى تجسد في الدولة ، بينما يستبعد هيجل من فلسفة الحضارة المجتمعات الأولى التى كانت تعتمد على الأساطير ، لأنها ليست جزءا من تاريخ الإنسان ، لأن تاريخ الحضارة لديه هو تقدم الوعي بالحرية ، والحرية ليست هي الحرية الجزئية الفردية ، وإنما الحرية التى تعبر عن الكل ، والكل هو الدولة ،

(٤٥) ذكرى إبراهيم : هيجل (مرجع سبق الإشارة إليه) ، ص ٣٩٠ .

والكلّي عند هيجل هو الكلّي يقدم لنا ماهية الجزئي والفردى (٤٦) .
 وحين يدرس هيجل فلسفة الحضارة للأمم المختلفة ، فإنه لا يقدم الجوانب
 الحضارية لكل أمة كما تتمثل في الأخلاق ، والسياسة والعلم ، والدين ،
 والقانون ، والفن فحسب ، وإنما يقدم أيضا الروح المميزة لكل أمة من
 الأمم ، لأنه يرى أن الأمة كيان روحي وطبيعي يتطوى على عدد كبير من
 الخصائص والصفات الروحية والمادية ، ومن وراء كل هذه الصفات يوجد
 مبدأ واحد هو الذي تستند إليه جميعا في قيامها مثل المبدأ الجمالي في
 الحضارة اليونانية ، وهذا المبدأ هو الكلّي الذي يتمين ويتوضح في تلك
 الصفات والخصائص التي تكشف عن طبيعة الأمة ، التي تظهر لنا في
 فنون الأمة وآدابها وفلسفتها وعلمها ، وفي طرق الحياة وأساليب الفن
 والدين ، بمعنى أن المبدأ الذي تقوم عليه الأمة هو الكلّي الذي تخرج
 منه كل المتناقضات .

ويرى هيجل أن الروح الكلّي أو العالمي يختفى وراء تاريخ الحضارة
 الانسانية ، ولذلك يتمتد فهم الروح العالمي إلا من خلال الأمم المتتالية
 في التاريخ والتي تكشف كل منها عن جانب من جوانب الروح الكلّي ،
 وهذا يعني أن الفردى ، أو الأمة هي كلي بقدر ما هي جزئي ، ذلك لأن
 الأمة بقدر ما تعبر عن ذاتها أو عن هويتها الجزئية ، فهي تعبر في الوقت
 نفسه عن حقيقة الروح الكلية ، ولكن أرواح الأمم تختلف فيما بينها في
 تصورها عن ذاتها وعن ادراكها للروح الكلّي ، وهذا التباين في قدرة
 الأمم على ادراك الروح ، هو ما يحدد موقع كل أمة من الروح ، والفهم
 الذي يكشف الروح من خلاله عن طبيعته هو مفهوم الحرية ، لأن ماهية
 الروح هي الحرية ، ولذلك فالترتيب الذي يقدمه هيجل في فلسفة التاريخ
 عن الأمم هو ترتيب مدى قرب وبعد هذه الأمم عن الحرية ، فالأمة التي
 عرفت أن الانسان حر بما هو انسان هي أقرب للروح الكلّي أو العالمي
 من تلك الأمة التي لم تعرف مثلا سوى أن واحدا فقط من الناس حر كما
 هو الحال في الشرق ، أو أن بعض الناس أحرار كما هو الحال في العالم
 اليوناني . ولذلك فالحرية هي المفهوم المركزي في فلسفة الحضارة ،
 أي أن تاريخ الحضارة لديه هو تاريخ التحرر ، ولذلك فهو يقول :
 « وما تاريخ العالم الا تدوين الارادة الطبيعية الطليقة بحيث تطيع
 مبدأ كليا وتكتسب حرية ذاتية ، فالشرق لم يعرف ، ولا يزال حتى اليوم ،

R. S. Peters ; Hegel and Nation. From Book : Political Ideas . (٤٦)

Pengwyn Books , ed . D. Thomson, 1978, p. 120.

Hypocrite : Genesis, p. 533.

فيقول هيجل أيضا في العالم الحرقي : « فالتاريخ هو الواقع أما الإنساني فهو لا يرقى
 إلى مرتبة التاريخ » انظر ص ٥٥ من الترجمة العربية .

لا يعرف مسوى أن شخصا واحدا هو المحر ، أما العالم اليونانى ، والرومانى فقد عرفا أن البعض أحرار ، على حين أن العالم الجرمانى عرف أن الكل أحرار ، (٤٧) ، ولذلك حلل هيجل النظام السياسى فى أى أمة بناء على مفهوم الحرية ، فيلاحظ أن الشكل السياسى الذى يرتبط بالشرق لديه هو نظام الحاكم الاستبدادى والنظام الثانى هو نظام الحكم الديمقراطى الاستقرائى ، والثالث هو نظام الحكم الملكى .

ويعرض علينا هيجل فى فلسفة التاريخ لديه المراحل المتتابعة التى يبلغ عن طريقها الانسان مرحلة الوعى الذاتى ، أى المرحلة التى يسي فيها تعينه الذاتى ، أى الوعى بالحرية ، وعلى هذا النحو يصل الانسان الى أعلى مرحلة من مراحل تطوره حين يتعرف بطريقة واعية على العقل السادى فى التاريخ ويدرك بوضوح أنه هو عقله الخاص (٤٨) ، ولذلك يميز هيجل بين الحرية الجوهرية للروح المطلق ، وبين الحرية الذاتية . والعلاقة بينهما هى التى تصور لنا مسيرة التاريخ .

وإذا كان هيجل يذكر العالم الشرقى فى محاضراته فى فلسفة التاريخ ، فهذا لا يعنى إخفاء تحيزه الواضح للذاتية الأوروبية التى يرصد نموها ، ولذلك فهو يقول صراحة : « أن تاريخ العالم يتجه من الشرق الى الغرب ، لأن أوروبا هى نهاية التاريخ على نحو مطلق ، كما أن آسيا هى بدايته » (٤٩) .

وهذا يبين لنا مدى حرصه على أن يجعل من الشرق مرحلة أدنى من الغرب ، لأنه يعتقد أن الشرق يقدم طفولة البشرية ، والحقيقة أن تحيزه هذا يلقي بظلاله على فهم حضارة الشرق ، وفنونه ، ويتضح هذا فى عجزه عن فهم الفن المصرى القديم ، وكذلك دعوته أن الصين ستظل تابعة للغرب ، رغم أن التاريخ المعاصر يبين لنا بعد تحليل هيجل عن واقع شعوب الشرق الآن (٥٠) .

وإذا كان هيجل يقسم العالم الى أربع مراحل ، فإنه يبدأ بالعالم الشرقى Oriental World ، والبدأ المميز لهذا العالم هو جوهرية

(٤٧) هيجل : العقل فى التاريخ ، الترجمة العربية ، ص ٢٢١ .

(٤٨) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٢١ .

(٥٠) انظر هـ د . امام عبد الفتاح امام لجوجل فى مقدمته لترجمة العالم الشرقى ، دار التنوير ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٥٠ .

الأخلاق ، بمعنى أن الكل هو الجوهر ، وهذا الجوهر يتركز في العنالم ، ولذلك تنتفي الحرية الذاتية ، وتجد الذات تخضع في عبودية مطلقة للقوانين الأيوية Patriarchate السائدة . ويشبه هيجل المواطنين في العالم الشرقي بأنهم أطفال يطعمون آباءهم بغير إرادتهم أو بصيرتهم الخاصة ، ولذلك يقول : « ونحن نجد في الحياة السياسية في الشرق حرية عقلية متحققة تعمل على تطوير نفسها دون أن تصل إلى مرتبة الحرية الذاتية ، فتلك هي طفولة التاريخ (٥١) . ولذلك يدور الأفراد حول محور واحد هو الحاكم الذي يتربع على رأس النولة بوصفه أباً للجماعة ، ويفرض ما هو جوهرى (٥٢) . ويتحدث هيجل في هذا الجزء عن صفات وخصائص العالم الشرقي من خلال تحليله للأخلاق والسياسة والفن والدين والقانون ومظاهر الحياة المختلفة في كل من الصين والهند وفارس ومصر ، وتبر كل منها عن مرحلة من مراحل الشرق القديم ، ففارس هي تقبض الصين والهند . وتقوم فارس بدور هام في الانتقال الخارجي من حياة الشرق إلى الحياة اليونانية ، بينما تقوم مصر بدور التوسط في الانتقال الداخلي في هذه العملية ، وإذا كانت فارس أقرب للحضارة اليونانية ، فإن مصر هي المعبر ، ولذلك يرى أن الروح المصرية حرة في الروح الشرقي ، وأبو الهول هو قمة الروح المصري (٥٣) .

لقد بدأ الروح حياته في الشرق غارقاً في الطبيعة ومرتبلاً بها ، وقد عبرت تلك الدرجة المحدودة من الحرية التي حققها الشرقيون ، والتي تكاد تتطابق مع اللاهوية ، عن حالة المباشرة التي كان الروح منفصلاً فيها ، ولذلك فاهم ما يميز الإنسان الشرقي هو علم فهمه لذاته ، وهو نتيجة لمجزء عن فهم الطبيعة من حوله ، ولذلك يجعل هيجل من الشرق أدنى من الغرب ، لأن الروح لديه ينتج ذاته ويحققها في ضوء معرفته بذاته ، وينتج العالم الذي تحيا فيه هذه الذات ، وفيه يلي مقتضيات المفاهيم الأساسية لهذا الوعي بالذات ، والوعي بالذات عند هيجل هو الحرية ، ولذلك مادام الشرقي يفتقد لهذا الوعي بنفسه ، فإنه يفتقد الحرية ، ولذلك لديهم أن الحاكم هو الكاهن الأعظم أو الإله نفسه ، والمستور والتشريع يصبح ديناً أيضاً ، ولذلك تضيق الشخصية الفردية وتضمحل حقوقها بسبب انعدام وعيها الذاتي ، وتستحيل الطبيعة - لدى الشرقي - إلى قوى الهية تتمثل في عبادة النور أولاً ، وعبادة الثبات ثانياً ، وعبادة الحيوان ثالثاً ، وأخيراً في الطبيعة التي

(٥١) هيجل : العقل في التاريخ ، الترجمة العربية . ص ٢٢٢ .

(٥٢) هيجل : العالم الشرقي ، الترجمة العربية . ص ٥٥ .

(٥٣) المصطلح السابق . ص ٢١٥ - ص ٢١٦ .

طوعها الإنسان الصانع بكلتا يديه في النحت والمعادن والتماثيل التي جعل الإنسان منها موضوعا لتقديسه ، ولذلك يتميز العالم اليوناني عن العالم الشرقي في هذا الوعي الذاتي اكتشف - على حد تعبير هيجل - حين قال الإله أبولو : « أيها الإنسان اعرف نفسك » (٥٤) ، وهذا القول لا يعنى معرفة الذات للجوانب الجزئية لضعفها وأخطائها ، وإنما المقصود هو الإنسان بشكل كلي الذي ينبغي أن يعرف نفسه ، ولذلك فهو يستخدم الأسطورة اليونانية التي تروى أن أيا الهول قد ظهر في طيبة ، وطرح على أوديب لغزا ، « ما هو ذلك الشيء الذي يسير في الصباح على أربع أرجل وفي الظهر على اثنتين ، وفي المساء على ثلاث ؟ فقدم له أوديب الحل أنه الإنسان » (٥٥) ، وهذا الحل يعنى التحرر من الطبيعة ومن الانغماس فيها ، ولذلك حين يتحدث هيجل عن مصر ، فإنه يربط بين التصور الأساسى لماهية الوجود عند المصريين الذي يركز على الطابع المحدد للعالم الطبيعي الذي يعيشون فيه ويحدده الليل والشمس ، وبين لنا أن افتقاد المصريين للعمل الأدبي - رغم وجود اللغة - يرجع إلى أنهم لم يتقدموا إلى المرحلة التي يفهمون فيها أنفسهم (٥٦) .

ولذلك يعتقد هيجل أن روح كل حقبة تاريخية لدى أى شعب من الشعوب ، تظهر في تصور أى شعب عن الإنسان ، فإذا عرفنا تصور شعب من الشعوب للإنسان في خصائصه الجوهرية فإتينا نستطيع أن نستخلص روح هذا الشعب نفسه في هذه الحقبة التاريخية ، وهذا الروح هو المنطق العام الكامن وراء كل انتاجاتها ، وإذا لم تكتشفه فسنعجز عن فهم ذلك الانتاج ، فروح الشعب هي بمثابة المفتاح الذي يبعد النجاة إلى آثار الماضي ، ولذلك فحين يذكر هيجل المعلومات التاريخية والأثرية المتاحة له في ذلك الوقت عن الفن والدين والعلم والقانون في الصين والهند ومصر والرومان وغيرها ، فإنه يهدف بهذا أن يفسرها وفق روح كل أمة ، والمبدأ الخاص بها الذي يظهر في تصورها للإنسان ، فالمول تختلف رؤاها قوانين وأعمالا فنية وغيرها من الآثار التي تتجسد بها الدولة في تلك الماديات ، فلقد تجسست روما في قانونها ومصر القديمة في معابدها ، واليونان في النحت والتراجيديات « المأسى » ، وتبقى تلك الآثار مادية صامتة إذا لم تملك مفتاح فهمها » (٥٧) .

(٥٤) المصدر السابق ، ص ٢١٥ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٢٠٨ .

(٥٦) عبد الله المروى : المجلد ، المركز للثقافة العربية ، المغرب ، ص ٥٧ .

(٥٧) المصدر السابق .

ولذلك فهو يرى أنه حين يواجه الباحث آثار حقبة ما لا يبد له من ادراك روح تلك الحقبة لكي يدرك معنى دساتيرها وقوانينها ومذاهبها وعلموها وفنها ، وعليه ان يفهم الدولة التي ابتدعتها ، والدورة التي تمثّلها تلك الدولة في سير التاريخ العام ، وهكذا لأن روح التاريخ لدى هيجل واحد لأن قصد التاريخ الانساني العام هو تحقيق الحرية ، فحين تغادر الروح دولة لتحل في دولة أخرى ما فانها تنتقل من حرية الى حرية أعلى ، وهكذا يحكم هيجل على كل حقبة تاريخية اعتمادا على ميعارين متكاملين : معيار الحقبة الخاص بها ، ومعيار عام هو روح التاريخ الشامل الذي يشخص الروح أو المطلق .

وهذا المنهج هو الذى يعرض به هيجل للعالم اليونانى والرومانى والجرمانى ، بعد أن عرض به العالم الشرقى ، فبين القدر المحدود من الحرية الذى يتمثل فى الطغيان أو الاستبداد الشرقى ، كمرحلة للروح فى هذه المرحلة ، ثم بين المبدأ الخاص للدول الشرقية لكل من الصين والهند وفارس ومصر ، وحين يتناول اليونان والرومان يبين لنا أن مسيرة الحرية تتقدم ، لأننا نجد هنا بعض الناس أحرارا ، ولذلك فإن الحرية عند اليونان والرومان لم تكن قد أتمتت تماما الى المضمون الحقيقى للحرية - وهو أنها ماهية للانسان بما هو كذلك - فانها مع ذلك قد أحرزت تقدما ملحوظا عن نظيرتها فى الشرق ، وقد عبرت عنه التراجيديات اليونانية حين تسائل الانسان فيها عن مصيره وعن علاقة هذا المصير بالقدر ، وتفجرت من هذه التساؤلات التناجيع الأساسية للوعي بالحرية فيما بعد ، فى حين طلت علاقة الانسان الشرقى بذاته وبالأخرين علاقة مباشرة تخلو من كل توسط .

وحين يعرض هيجل للروح اليونانى على سبيل المثال فإنه يتحلىث فى البداية عن سمات الروح اليونانية ، ثم يتناول الأشكال المختلفة للشخصية الجمالية للروح اليونانى كما تتجلى فى الأعمال الفنية ، ويكشف بذلك عن دور الفن الذاتى والموضوعى والسياسى فى الحياة اليونانية ، ثم يتناول الحروب التى خاضتها الحضارة اليونانية ، وأقول هذه الحضارة الذى نجد تميزه الواضح فى الكوميديا .

لما المرحلة الرابعة والأخيرة فى تطور الحضارة وتطور الحضارة وتطور الوعي بالحرية عند هيجل فهو تظهر فى العالم الجرمانى ، حيث نجد أن الانسان حر بما هو انسان ، فالأمة الجرمانية مع ظهور المسيحية ، كانت أول أمة لديه ، تبين أن الانسان حر بطبيعته ، وعند هذا الحد من التطور تكون الانسانية قد حققت اقصى ما تستطيع تحقيقه من تقدم الوعى بالحرية (٥٨) .

ويوضح هيجل هنا أن الحرية بمعناها الليبرالي الحديث لم تتأصل في الوعي الأوروبي ، ولم تمارس في وقت واحد مع ظهور المسيحية ولا مع تبني القبائل الجرمانية لها ، لأن « ادخال هذا المبدأ - أي مبدأ الحرية - في مختلف العلاقات السائدة في العالم الفعلي يطوى على مشكلة أخطر من مجرد غرس هذا المبدأ » . وهي مشكلة يحتاج بحسبها وتطبيقها الى عملية ثقافة قاسية طويلة الأمد ، والدليل على ذلك ما نلاحظه من أن الرق لم يتوقف بعد قبول المسيحية مباشرة . كذلك لم تسد الحرية في الدول ، ولم تتخذ الحكومات والمساكن تنظيمًا معقولًا أو تعترف بالحرية أساسًا لها ، فهذا التطبيق للمبدأ على العلاقات السياسية ، وتشكيل المجتمع بواسطته تشكيلا تاما ، أو جعله يتفخل في المجتمع ، هو عملية تمتد هي والتاريخ ذاته شيئا واحدا ، إذ لا بد من التفرقة المتضمنة هنا بين المبدأ بما هو كذلك وبين تطبيقه ، أعني ادخاله وتنفيذه في الظواهر الفعلية للروح والحياة » (٥٩) .

وعكذا يتبين لنا أن هيجل قد بين لنا أن الشرق أعطى الحرية لفرد واحد هو الطاغية ، واليونان والرومان أعطوا الحرية للبعض دون البعض ، ولذلك قسموا الناس الى أحرار وعبيد ، أما الغرب المسيحي الجرمانى فهو الذى اعتبر الانسان من حيث هو انسان حرا ، ومن ثم لا يرى هيجل في الشرق أى فرصة للحياة الديمقراطية الحرة ، وأسطورة أبى الهول تعبر خير عن الروح الشرقية ، ويضع هيجل في مقابلها فكرة النهضة الأوروبية كتعبير عن الحرية في العالم الجرمانى .

٣ - نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح : (الدين والعصاة والفن) :

تحدثت هيجل عن الفن في ظاهريات الروح في الفصل السابع الذى خصصه للحديث عن ظاهريات الدين ، فهو حين يقسم الدين الى ثلاث مراحل وهي الدين الطبيعي Natural Religion ، والدين في صورة الفن Religion of the Form of Art والدين المنزى The Revealed Religion فإنه يجعل الدين يأخذ صورة الفن عند اليونان ، وينسب لليونان ديانة جمالية يجتبرها مرحلة من مراحل تطور الدين ، وإذا كان الدين من أهم

مقومات الحضارة عند هيجل ، فإن كثيرا من الباحثين (*) يرى أن هيجل يجعل من الدين أساسا للفن ، وأن هناك صلة وثيقة بين الدين والفن لديه ، تظهر في تحليله للديانات والأساطير اليونانية باعتبارها أعمالا فنية تمبر عن فهم خاص للروح اليونانية ، « ويبدو أن شلاياخر هو الذى أوحى إلى هيجل بالصلة بين الدين والفن ، إذ كان يقول : أنها - الدين والفن - صديقان يشعران بالتجاوب النفس بينهما ، وكان يتحدث عن الدين ، وكأنه يتحدث عن الموسيقى : أن المشاعر الدينية يجب أن تلازم جميع أفعال الإنسان ، وكأنها أنغام مقلصة ، والدين هو الذى يحيل الألحان البسيطة في الحياة إلى انسجام موسيقى » (٦٠) .

لكن قبل أن نستطرد في شرح الصلة الوثيقة بين الدين والفن عند هيجل ، لابد أن نوضح أن هذه الصلة لا تتضح إلا من خلال فلسفة الحضارة عند هيجل ، لأن الدين والفن جزء من فلسفة الحضارة ، ومظهر من مظاهرها الأساسية ، لأن تحليل هيجل للدين في الظاهريات يكشف لنا أن الدين جزء من فلسفة الحضارة ، كما أنه جزء من فلسفة التاريخ ، فالدين حين يظهر في حضارة ما ، فإنه يكشف عن تاريخ وفكر هذه الحضارة التى يظهر فيها ، لأن الدين لديه يعكس وعي الإنسان بموضوعه ، ولذلك لكل حضارة لديه لها مركز هو الدين ، فهو يرصد مع المسيحية الحضارة الجرمانية ، ويرصد مع الاسلام الحضارة الاسلامية ، وحتى الحضارات التى لم تعرف الدين المنزل ، مثل الحضارات الافريقية والاسيوية فإنها نشأت على دين تاريخي أو أسطوري ، وهذا الرأي نجده أيضا لدى ت . م . اليوت حين يربط بين الدين والحضارة ، ويرى أن الدين جزء من الحضارة ، والحضارة مظهر من مظاهر الدين (٦١) والحقيقة أن الدين لا يرتبط بالحضارة بمفرده ، وإنما نجد الفن أيضا ، أحد مظاهر الحضارة ، التى يعكس تاريخها ، فإذا كان الفن عند هيجل يحتوى على طريق الجسد المباشر على صورة الحقيقة ، وليس على الحقيقة ذاتها ، وحقيقة الفن عند هيجل في مضمونه ، ومضمونه هو الفكرة الشاملة ، ستجد أن تاريخ الفن في الحضارة الانسانية ، يعكس لنا - في عصوره الثلاث - علاقة الشكل بالمضمون ، فنجد أن حقيقة الفن هي تطابق السبل الفنى مع الموضوع كما هو الحال الذى نجده في الفن الكلاسيكي ، وهي

(*) على رأس هؤلاء الباحثين الذين يجهلون من الدين أساسا للفن نجد ميور وفيبوليت .

(٦٠) د . نازلي اسماعيل : **الفن والتاريخ** ، ص ١٤٤ ، وفيبوليت في الترجمة الانجليزية . ص ٣٦-٣٢ .

(٦١) ت . م . اليوت : **ملاحظات نحو تعريف الثقافة** . ص ١٦ .

أيضا في تطابق العجل الفنى مع الفكرة ، وبذلك يكون الفن تعبيرا حرا عنها ، كما هو الحال في الفن الرومانتيكى ، حيث يظهر ارتباط الفن بالحضارة والانسان ، لأن هيجل يرى أنه لايد للفن من جماعة تتذوقه وتمثله ، والا كان فنا دون حساسة (*) . وهذا يعنى ارتباط الفن بالتجمعات البشرية التى تظهر فى الدولة .

والحقيقة اذا تأملنا تاريخ الدين ، وتاريخ الفن ، وتاريخ الحضارة وأصول فلسفة الحق ، سنجد أن هناك وحدة تفكير هيجلى فى مختلف هذه الجوانب ، التى يرى هيجل أنها مترابطة ومتفاعلة ، لذلك نجد أن مرحلة الدين الطبيعى فى تطور الدين تماثل حضارات الشرق القديم الصينية والهندية والفارسية والمصرية فى فلسفة التاريخ ، وهى تماثل الحق المجرد فى أصول فلسفة الحق ، وهى تماثل أيضا الفن فى صورته الرمزية فى فلسفة الفن عند هيجل (١٢) .

وهذا التماثل فى المرحلة الأولى لتطور الدين نجده أيضا فى المرحلتين اللاحقتين أيضا ، فالفن الكلاسيكى يماثل دين الفردية الروحية والأخلاق الذاتية والحضارات اليونانية الرومانتيكى ، بينما الفن الرومانتيكى فإنه يماثل الأخلاق الموضوعية والدولة ، والحضارة الجرمانية والدين المنزل ، وهذا التقسيم الثلاثى لتطور العجل الهيجلى للدين والتاريخ والفن والقانون نجده أيضا فى تطور الوعى - الذى سبق الإشارة إليه فى الفصل الأول - من الوعى الحسى الى الوعى الذاتى ثم الوعى المطلق ، وهو ما يتناظر تطور الأسرة الى المجتمع المدنى ثم الدولة ، وهذا ما نجده فى المنطق أيضا ، حيث نجد أن الوجود يطابق الفن الرمزى . والماهية تطابق الفن الكلاسيكى ، والفكرة الشاملة تطابق الفن الرومانتيكى .

وهنا يمكن أن نساءل : ما الذى يحدد التطور التاريخى للحضارات والدين والفن والفلسفة ؟

(*) يرى بعض الباحثين أن الاسلام حين منع النحت والتصوير ، لأنه حرم على المسلمين التمجيد ، فإنه قد أتى لازدهار فنون اللغة ، وشاعلت فنون التصوير لأنه لم يست هناك جماعة تتذوقها . انظر : كنز الفن الإسلامى : عالم الفكر الكويتية يونيو ١٩٨٦ ، المجلد السابع عشر ، ص ٢٤٩ .

Hypothèse : Genesis and, p. 533.

(١٢)

ويرى هيجل ، أن هناك تفاعلا بين كل مقومات الحضارة من البيئة المادية التي ذكرها في فلسفة التاريخ باسم الأساس الجغرافي للتاريخ . وبين الدين والفلسفة والقانون والفن والروح ، ولذلك فهو مطالبنا بالتوقف عند علاقة التفاعل ذاتها . أي ينبغي أن تفهم هي ذاتها بدلا من أن تعامل بوصفها شيئا مساويا للفكرة الضالعة .^{٥٠} ويتم هذا من خلال الاعتراف بكون كلا الجانبين المتفاعلين ليسا سوى لحظات في جانب ذلك (٦٣) .

بمعنى أنه يجب أن نبحث عن التطور في روح الشعب ، فالتاريخ عند هيجل في كليته هو تجلي الروح وتجسدها ، وكل مرحلة من مراحل التطور التاريخي لها مبدؤها الخاص وهذا المبدأ في التاريخ هو الروح الخاصة للشعب ، وتميز خصائص روح الشعب تمييزا عينيا عن كافة جوانب وعي لشعب ونظمه السياسية والأخلاقية والقانونية ، وتقاليده وعلمه وفنه أيضا ، أي أنه يمكن تفسير الخصائص الجزئية من خلال الخصائص العامة لروح الشعب .

ولذلك فحين يشرح هيجل الدين في الحضارة المصرية القديمة ، فإنه في نفس الوقت يشرح الفن المصري ، لأنه يحلل الدين هنا من خلال الفن ، ولهذا يمكن أن نعرض لمراحل الدين التي عرضها هيجل في ظاهريات الروح ، لنقف من خلاله على تصويره للفن في هذه المرحلة ، وهذا يعني أن هيجل في الظاهريات يدرس الفن والدين باعتبارها وحدة واحدة تعبر عن مضمون واحد ، ثم ينتقل بهما إلى المعرفة المطلقة وهي الفلسفة ، بينما في فلسفة الروح في الجزء الثالث من موسوعة العلوم الفلسفية يدرس الفن ثم الدين ثم الفلسفة ، كل منهما على حدة في حديثه عن الروح المطلق (٤) :

وسنلاحظ أن هيجل حين يتناول الدين فإنه يتناوله من خلال ثلاثة جوانب : أولا : الفكرة Notion أي موقف الدين من التطور العام لتاريخ الروح ، لأن تاريخ الدين لديه هو تاريخ روح لعالم على نحو ما يعرف ذاته في الدين بوصفه روحا ، وثانيا : التمثيل الديني Representation Religion أي كيفية ظهور الدين ، بمعنى التعبير الحضاري عن هذا الدين في التاريخ والمكان (الأساس التجريبي للتاريخ عند هيجل هو البيئة الجغرافية) ، وثالثا : لعبادة Cult ، وهي كيفية ممارسة الدين في

(٦٣) هيجل : العقل في التاريخ ، ص ١٧٦ .

(٦٤) تناول هيجل للفن في فلسفة الروح من فترة ١٨٠٦ إلى فترة ١٨٢٢ . أي من

ص ٢٦٢ إلى ص ٢٩٧ من ترجمة وولاس = W. Wallace .

حياة الفرد والجماعة ، وتطور صورة العبادة في الدين (٦٤) هو الصورة الواضحة التي تتضح في كتاب هيجل « محاضرات في فلسفة الدين » لأنه يقدم تأريخاً لصور العبادة عند الشرقيين كما تتمثل في العبادة الوثنية ، وكما تتمثل في العبادة الشعبية عند اليونان وكما تتمثل في العبادة الروحية في المسيحية ، ونلاحظ أنه هيجل في ظاهريات الروح لا يقدم تاريخ صور العبادة ، وإنما يقدم تاريخ الدين باعتباره تعبيراً عن جدل العلاقة بين للتناهي واللا متناهي .

(١) الدين الطبيعي : Natural Religion

وقابل مرحلة الوعي المباشر على مستوى الروح ، وفي هذه المرحلة التي تنقسم بدورها الى ثلاث مراحل ، ترى الانسان في المرحلة الأولى ينشد الانسان صورة مكافئة لروحه في عالم الطبيعة فيعمد الى تأليه بعض الموضوعات الطبيعية حيث ترى الفرس يصبون النور *The God of Light* وأخذ ينسب للنور بعض الأفعال ، بحيث يظل المطلق عند الانسان الشرقي هو ذلك السيد المتجبر الذي يملك القدرة على كل شيء ، بينما الانسان لا يملك القدرة ، وتميز هذه الصورة الأولى من الدين الطبيعي عن صورة الاستبداد الشرقي في السياسة ، حيث أنه كان قد بين في فلسفة التاريخ ان الشرق لم يعرف سوى الحاكم الحر والباقي عبيد ، وهذا التصور ذاته انعكس في تصوره لتاريخ الدين أيضاً (٦٥) .

وفي الصورة الثانية من الدين الطبيعي يمد الانسان الى عبادة بعض الصور الجزئية المتعددة مثل النبات والحيوان كما هو الحال في الهند ، وهيجل يحدثنا هنا عن ديانة الزهور التي يمد فيها الانسان بعض النباتات ، ثم تطور الحال ، وظهرت ديانة الحيوانات التي انتشرت في الهند ، وتحليل هيجل لعبادة الحيوان مثل البقر في الهند يرتبط لديه بالصراع بين الجماعات البشرية التي اقترنت بعصبة الدفاع عن الرموز والأشكال الحيوانية التي تمثل في نظر كل فريق الجماعة (٦٦) .

Hegel : Lectures on the Philosophy of Religion, trans. by : (٦٤)

Speiser and Sanderson, Vol. I, p. 210.

Hegel : Phenomenology of Spirit. Sec. 685-688. (٦٥)

Ibid : Sec. 689-690. (٦٦)

والصورة الثالثة : بدأت حين أصبح العمل وسيلة ورمزا للنموذج بين الجماعات ، فأصبح الانسان يسيد الأشياء التي يصنعها ، كما هو الحال في مصر القديمة ، وهنا نلتقي بتحليل هيجل للفن المصري القديم ، ويفصح عن رايه فيه ، فيبين لنا أن الكثير من الاعمال الفنية الفرعونية كانت تعبيراً عن عليه اكتشاف الروح لذاتها من خلال المذة . ولم تلبث المعابد والتماثيل ان حلت محل الأهرامات والمسلات ، وبدأ الصانع « الفنان المصري » *The Artificer* يستخدم النحت والعمارة لكي ينتقل من تصوير الأشياء المجردة الى تصوير الأشياء الحية ، فاستخدم الأعمدة المنحوتة من الحجر لتحقيق الامتزاج بين النبات من جهة والشكل الذهني المنتظم من جهة أخرى وبدأ يعمل على تصوير بعض الاشكال الحيوانية من خلال تصويره هو ومثال ذلك إبي الهول فهو نصف حيوان . ونصف انسان ، وله دلالة الخاصة في الحضارة الفرعونية المصرية القديمة ، وفي المرحلة التالية للفن المصري تحرر النحت المصري من الصورة الحيوانية وركز على الصورة لبشرية (٦٧) .

ورأى هيجل في الفن المصري القديم انه ينقصه التعبير في الخارج عن معناه الباطني ، بمعنى أن الشكل الفني الخارجي للمثال يفترق للغة الفنية مما يؤدي الى حجب المعنى الباطني المصيق (٦٨) . ويصنبر هيجل ان الفن الذي يحدث توفيقاً بين الدائل والخارج هو الفن الاغريقي .

(ب) دين الفن أو الديانة الجمالية :

ويقابل مرحلة الوعي بالذات ، فاذا كان الدين الطبيعي يعبر عن دين الشرق القديم كما يتمثل في فارس ، والهند ، ومصر القديمة ، فإن دين الفن هو دين الاغريق ، وكان الروح الاغريقي الذي جسده الأخلاق والفضيلة في مرحلة الروح المبائر في المدينة اليونانية هو الذي يجسده الجمال والفن أيضاً ، واذا كان الفن المصري القديم في نظر هيجل هو عمل صناعي تركيبي ، يخلط بين العناصر والاشكال الغريبة أي بين الفكر

Ibid : Sec. 886.

(٦٨) من الواضح أن هيجل يقوم بتأويل واضحة بين الفن المصري والفن الاغريقي ، فهو يعتقد أن الأهرامات والمسلات التي تجسده للفن المصري لا تعبر عن فكرة باطنية عميقة أو تخفيها ، ورغم حديثه عن إبي الهول إلا أنه من الواضح أنه عجز عن فهمه ، لأنه لم يفهم الفكرة التي يعبر عنها .

لمزيد من التفاصيل عن الفن المصري القديم انظر د. ثروت عكاشة : *الفن قسّمع والإثن ترمي ، دار المعارف ، القاهرة .*

وانطبعة ، فان الفن الاغريقي هو الذي يعبر عن الحرية الكلية وعن الوعي الذاتي للروح باعتبارها انسانية متناهية .

واهم ما يميز الفن اليوناني هو اختفاء ذات الفنان في صميم عمله الفني ، فلا نلمح حضورا للفنان وذاته في العمل الفني كما هو الحال في الفن للعصر ، الذي نجد فيه لكل فنان أسلوبه الخاص الذي يتميز به عن اى فنان آخر . ويقسم هيجل مرحلة الدين الذي يتخذ صورة الفن الى ثلاثة تقسيمات فرعية وهي : العمل الفني المجرد *The Abstract Work of Art* ، حيث يتجلى الروح الاخلاقي لذاته في صورة أشكال الهية خالصة ، ثم العمل الفني الحي *The Living Work of Art* حيث يصبح للانسان هو الصورة المشخصة للحقيقة الالهية ، ثم العمل الفني الروحي *The Spiritual Work of Art* حيث تتجلى الروح من خلال لغة الملامح ، والتراجيديا والكوميديا (٦٩) .

وفي الصورة الأولى من الديانة الجمالية ، وهي صورة العمل الفني المجرد ، تمثل الفنان الاغريقي آلهة الاولمب في صورة وأشكال فنية ، كما عبر عن الروح الديني من خلال الفنون التجسيمية التي تصور آلهة الاولمب ، ومن خلال الأناشيد الدينية ، التي تصور آلهة اليونان ، ونلاحظ أن هذه الفنون التجسيمية والأناشيد تميل إلى الطابع المجرد ، وتختفى منها ذاتية الفنان ، بمعنى أن الصور التشكيلية للآلهة هي صورة مجردة من ذاتية الفنان والانسان ، ولذلك فهي مجرد رموز مثل نسر زيوس *Zeus* ، وطائر مينيرفا *Minerva* (آلهة الحكمة) .

ويرى هيجل أن هناك تقابلا وتمازجا بين الفنون التجسيمية وبين الغنائية ، فالعزف في الأناشيد الغنائية يرجع لأسباب مختلفة عن التي تؤدي للتجريد في الفنون التجسيمية ، لأن الأناشيد الدينية تذيب المضاعف الفردية في كل موجد تخلق منه موجودا واحدا بسيطا ، وتستحيل إلى حياة باطنية ، والتمازج هنا يكون في حمل الفنون التجسيمية للطابع الخارجي للعمل الفني ، بينما الفن الغنائي يحل طابعا باطنيا ، ويرى هيجل أن الوحدة بين الداخل والخارج تتحقق في فعل العبادة لانه الأداة

(٦٩) تحدث هيجل عن هذه المراحل الفنية ولكن تحت عناوين أخرى فتحدث عن الفن الذاتي ، والفن الموضوعي والفن السياسي كتعبير عن الجوانب الجمالية في الروح اليونانية . (في كتابه محاضرات في الفلسفة التاريخ) .

See : Hegel : Philosophy of History, trans. by : J. Sibree
Great Books of the Western World. Chicago, 1962, p. 287.

لوحيدة التي تجمع بين الالهى والبشرى أى بين الملمية والوعى بالذات ،
ويظهر هذا فى الاحتفالات التي يقدم فيها اليونانيون القرابين للآلهة (٧٠) .

وفى الصورة الثانية فى العمل الفنى المسمى ، لا يبقى العمل الفنى مجردا وإنما يصبح حيا ، وتمثل هذه الصورة من الدين فى الأسرار اليونانية التي حاولت تأليه الانسان ، ولذلك يرى هيجل أن اليونان هو الشعب الأوحى الذى استطاع أن يحقق فى ذاته الوحدة المباشرة والمتصر الالهى . ويتمثل هذا فى أعمال النحت للبطل الرياضى ، وتكريم الجسم الرياضى باعتباره نموذجا للجمال الانسانى ، فهو عمل فنى حى تشيع فيه الروح ، وهو يكشف عن سر الحياة والوجود .

وفى الصورة الثالثة من الديانة الجمالية، وهو العمل الفنى الروحى، ينتقل من العالم الرياضى الى العالم الأدبى نظرا لأن الرجل الرياضى لا يملك سوى جسد دون نطق أو لوجوس Logos ، بينما اللغة كما سبق الإشارة عند هيجل هي الأداة الوحيدة التي تحيل الداخل الى خارج فاللغة الأدبية التي تتمثل فى اشعار هوميروس ، وتراجيديات إسخيلوس وسوفوكليس وكوميديا أرسطوفانيس تجعل الروح اليونانى يتسامى بنفسه نحو الكلية أو الفسول ، وقد نشأ العالم الأدبى اليونانى من خلال التراجيديات أو المأساة ثم ما لبث أن انحل وأقبل فى عصر الكوميديا أو الملهة .

وقد أشرنا فيما سبق ونحن بصدد الروح المباشر فى الحضارة اليونانية كيف استخدم هيجل مسرحية « انتيجون » للتعبير عن بداية التصارع بين القانون الالهى والقانون البشرى أو الصراع بين الارادات الفردية ، حين بين هيجل « أن انتيجون على حق من وجهة نظرها وهى تمثل الحق فى ضمير كل انسان ، وكذلك كريون على حق فى نظر نفسه لأنه يمثل حقوق الدولة . فالخلاف لا يقبل التوفيق ، ولا بد لكل منهما أن يشلى وهذه هي التراجيديات » (٧١) .

Hegel's Theory of Aesthetics in the phenomenology : Essay (٧٠)
by : Howard P. Kainz. From Idealistic Studies, pp. 81-83.

(٧١) د . فوزى نهى : المفهوم التراجيضى وللدراما الحديثة ، المجلس الأعلى لدراسة الفنون والآداب . القاهرة ، ١٩٦٧ . ص ١٧ .

وفي هذه الصورة من العمل الفني الروحي ، يحبثنا هيجل عن الملحمة Epic ، والمأساة Tragedy ، والمهابة Comedy ، فالملمحة عند هيجل هي تعبير إنساني عن العالم الإلهي ، وليس هناك مكان للفردية في الملمحة ، وإنما نجد الحاكم المطلق (٧٢) ، أما في التراجيديا فالإنسان يواجه القدرة وهو مصبوغ بهذا الطابع الكلي ، كما نجد في رواية أنتيجون التي يمثل إرادة كلية رغم تعيينها الجزئي في أحداث الدراما ، ويرى هيجل أن التراجيديا اليونانية تعبر عن الحرية والاستقلال الذاتي التي تقتصف بهما الادادة البشرية .

أما الكوميديا فيرى هيجل أنها تعبر عن احساس الإنسان بالوحدة وهي التي مهلت لظهور المسيحية ، التي ظهرت نتيجة ل احساس الإنسان بالتمزق والشقاء وعجزه عن تجاوزه . وهذا ما أدى الى ظهور الدين المتزل أو ديانة الوحي (٧٣) .

(ج) ديانة الوحي أو الدين المتزل Revealed Religion

وهي المرحلة الثانية في جدل الدين ، التي يقدم فيها هيجل ارحاساته التاريخية لظهور الديانة المسيحية التي يعتبرها الديانة المطلقة، فهو يرى أن الديانات الشرقية (الدين الطبيعي) هي ديانسات خوف ورهبة ، لان الآله متصل على الوجود المتناهي بينما الديانات اليونانية خلعت على الآلهة طابعا بشريا ، وصاغ الشعراء والفنانون آلهة الاولمب ، حتى جاء الوعي الشقي الذي أظهر حاجة لظهور الديانة المسيحية التي يعتبرها هيجل نهاية المطاف ، وبالطبع لا يخفى هيجل تحيزه هنا ضد الديانات الأخرى ، وقد يرجع هذا الى عدم دقة المعلومات التي تلقاها هيجل عن البلاد الأخرى ، لا سيما أن موقفه من الفنون الأخرى لشعوب الشرق يحصل أيضا طابعا فيه قدر من التحامل على حوارات وثقافة الشرق ، والحقيقة أننا لسنا بصدد تحليل فلسفة الدين عند هيجل رغم أهميتها في فلسفة الحضارة لديه ، لان الهم الرئيسي لهذا البحث هو إبراز العلاقة بين الفن والحضارة عند هيجل ، والواقع ان الدين عند هيجل هو الذي يبرز هذه العلاقة ، لأنه اذا كان كائنا قد فرق بين الجمال والجلال ، فان هيجل قد ميز بين دين الجلال (الدين اليهودي) ودين الجمال عند اليونان، وهو دين الضرورة الكونية التي عبر عنها الشعراء في مقابل الحرية الفردية

Howard P. Kainz : Hegel's Theory of Aesthetics, p. 82.

(٧٢)

Ibid : p. 81.

(٧٣)

التي عبر عنها الفلاسفة في اليونان . وهذه الضرورة الكونية الدينية قد عبرت عن نفسها من خلال عمل فني ، فالعلاقة الحضارية بين الفن والدين تظهر عند اليونان ، حيث نجد الأساطير اليونانية تصور مختلف جوانب الإنسان الحضارية ، فزيوس إله السياسة والقوانين والسلطان ، والإنسان هو الحرية والعقل كما هو واضح من أسطورة بروميثيوس رمز الإنسان الحضاري .

وقد بين هيجل ارتباط الدين والفن ، فإذا كان الفن تعبيراً عن الحسوس الدينية فيمكن القول إن الدين في إحدى مراحله ، نظرة للعالم ، كما هو الحال في الدين اليوناني ، واستطاع الدين أن يعبر عن نفسه في أعمال فنية شاهقة في العبارة والنحت والتصوير ، ولكن الدين المطلق عند هيجل يعبر عن نفسه أصنطق تعبير في « الشامل » أي في الشعر والموسيقى والأوبرا ، وقد عبر هيربرت ريد عن هذه الفكرة عند هيجل في كتابه « فلسفة الفن » فيقول : إن تطور الوعي الديني يبين لنا كيف كان الدين البدائي ديناً طقسياً يتطلب الفن ضرورة ، وتحتل طقوسه بالتعبير الفني ، إلا أن الدين متى بلغ مرحلة الإيمان فإن اعتماده على التعبير الفني لا يصبح ضرورياً ، بل يمكننا ، فقد تتدخل الأساليب الفنية في صياغة بعض الرموز الدينية لتقريبها للعامة ، ولكن متى بلغ الدين مرحلة التعقل أمكنه الاستغناء عن الأساليب الحسية والفنية بالتصورات الفلسفية والتأملات الفردية (٧٤) .

وقد عبر هيجل عن هذا المعنى أيضاً في محاضراته في « الاستطيقا » فيقول عن تداخل الفن والدين والفلسفة : « لا يتدر أن يستخدم الدين الفن ليجميل الحقيقة الدينية أكثر محسوسية وأسهل مثالا على الخيال » (٧٥) ومن هذا القبيل فإن كان لدى الإغريق على سبيل المثال أسس شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأن يسي الحقيقة ، كما أشمخ فنانوا اليونان وشعراؤها خالقي آلهتها ، أي أن الفنانين أعطوا أمتهم تصورا محددا لحياة الآلهة ، وأفعالها ، كما أعطوا الدين مضمونا محددا .

(٧٤) أقتبسته « أدوية حامي مطر في دراستها هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر

المعاصر ، سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٨٢ .

Hegel : Aesthetica, p. 102.

(٧٥)

تعقيب :

يتبين لنا من التحليل السابق الذي قمنا به عن الحقيقة عند هيغل ، أن الأساس النظري لفلسفة الحضارة والفن لديه يتبدى في وحدة الأنطولوجيا ، والمنطق ، ونظرية المعرفة باعتبارهم تمييزاً عن الكل ولذلك فالفكر عند هو الوعي الكلي ، بمعنى أنه نسق تشكل تاريخياً وتطور تاريخياً ، وهذا النسق يضم جميع المعايير والنماذج العامة ، سواء القواعد الأخلاقية التي تنظم حياة الناس اليومية أو القواعد القانونية أو أشكال التنظيم السياسي ، وكل أنماط النشاط للإنسان ، والفكر عند هيغل له طابع عيني ؛ ولذلك فهو يرى نفسه فيما يخلقه ، في مرآة العالم الخارجي . وأشكال تحقيقه الخارجية ، التي يفترب فيها ، وتلك الأشكال تبدأ من اللغة ، لأن الكلمة هي الأداة الأولى للتموضع الخارجي للفكر ؛ ثم يتموضع الفكر في المؤسسات الخارجية ، وفي تناج الإنسان (٧٦) .

فالفكر عملية لا تعبر عن نفسها في اللغة فحسب ، بل في تغيير الأشياء وصنع الأحداث ، أي في خلق الثقافة الروحية للشعب المتجسدة مادياً ، وهذا يعني أن الدولة عند هيغل هي فكر متجسد في منازل المدن وقوانينها وعلومها وفنها ، مثلما تقول أن المؤسسات الاجتماعية والقانونية هي فكر متجسد تنظم العلاقة بين الأنا والآخر ، بين الوجود في ذاته ، والوجود لذاته .

وتاريخ الحضارة هو تجل خارجي لقوة الفكر ، لفهم الإنسان عن نفسه ، وعن خطته وغاياته كما سبق أن أوضحنا هذا في معرض الحديث عن فلسفة الحضارة عنده .

والعلاقة بين الفكر وموضوعاته هي علاقة باطنية، فالذات والموضوع لهما هوية واحدة كل منهما يتحول إلى الآخر ، وليساً ضدتين ، والهوية هنا بمعنى الهوية في الاختلاف ، لأن الخلق الهيجلي يعني أن الذات تخلق نفسها في الآخر ، ولذلك فالموضوع الذي خلقته ليس إلا الذات في ظاهرها الخارجي ، الذات التي تحركها الرغبة وتقوم بالعمل ، بمعنى أن علاقة الذات الواعية الفاعلة بتنتاج عملها هي في نهاية المطاف علاقة بنفسها . والذات الخالقة لا تستطيع قبل الخلق أن تكون هي نفسها في

(٧٦) هيربرت ماركيز : نظرية الوجود عند هيغل أساس الفلسفة التاريخية ، ترجمة

إبراهيم قاضي ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٧ .

كأنها ، لأن تطورها أو تحققها لا يتم إلا من خلال أفعالها (٧٧) ، وقد سبق أن أوضحنا هذا من خلال تفسير هيجل لمفهوم النفس الجذيلة التي لا تريد أن تلوث طهارتها الأصلية بالفعل ، وتكتفي بالحكم على الآخرين وإدانتهم .

وقد بين هيجل في الظاهريات أن خلق الموضوع بواسطة انذات يتم على المستوى الانساني والميتافيزيقي أيضا ، هذا لديه في كون الفكرة المطلقة أو الروح أو العقل توجد في أفكار وأنحاء الأفراد في التاريخ . ولذلك تعتبر « ظاهريات الروح » هي التاريخ المنطقي لوعي البشر ، بينما فلسفة التاريخ هي تحقيق الروح في مسيرة التاريخ الكلي . فالدول والشعوب والأفراد كل منهم يتنفض بدوره في هذه المسيرة تبعاً لمبادئه الخاص ، التي تعبر عنه في دستورها وتحققه في تطورها التاريخي (٧٨) ، وبما أن التاريخ هو تجسد الروح في شكل حادثة وفي شكل الواقع الطبيعي المباشر فإن درجات التطور تكون معطاة كمبادئ طبيعية ، « توجد في صيغة حدود خارجية متعددة ، بحيث يتلقى كل شعب حدا منها ، وهذا هو الوجود الجغرافي والأنثروبولوجي للروح » (٧٩) .

وهذا يبين أن لكل شعب مبدأ طبيعياً ، وتكون مهمته هي تحقيق هذا المبدأ في مسيرة الروح الكلي ، فالشعب يسيطر على التاريخ الكلي حين يتطابق مبدؤه الخاص مع المرحلة التي يعيش فيها ، وهذا لا يحدث للشعب ما إلا مرة واحدة في التاريخ ، حيث يمثل - حينذاك - المرحلة الراهنة من مراحل نمو روح لعالم ، والشعوب الأخرى لا يقيم لها التاريخ الكلي وزناً (٨٠) .

(٧٧) المرجع السابق : ص ٨ .

Hegel : Philosophy of Right, Sec. 345, p. 217.

(٧٨)

Ibid : Sec. 346, p. 217.

(٨٠) يبين هيجل للتطور الخاص لشعب ما في أصول فلسفة الحق ، على أساس فكرة الذلي ، فحين يدرك الشعب موضوعياً مرحلة وهي لذاته ، ويسود التاريخ الكلي . لأنه يعبر عن هذه المرحلة ، فإنه في الوقت نفسه يدخل مرحلة الانحطاط والسقوط . لأن ظهور مبدؤه الخاص . يعني أن هناك مبدأ آخر في شعب آخر يتقشاه . لكي يمتلئ انتقال الروح إلى هذا المبدأ الجديد . وانتقال التاريخ الكلي إلى شعب آخر . وهذا من هذه المرحلة الجديدة يلقى الشعب الأول أهميته الملائمة .

Ibid : Sec. 347, pp. 217-218.

والحقيقة ان النقد الذى يمكن أن يوجه الـ فلسفة الحضارة عند هيجل هو نقد جزئى ، لانه سيتناول بعض آراء هيجل عن شعوب التاريخ الكلى ومعلوماته التاريخية ، وعدم مطابقتها للواقع الفعلى فى ضوء الدراسات التاريخية والأنثروبولوجية المعاصرة ، لكن هناك صعوبة فى توجيه النقد لتفسيره المخطوط العامة فى فلسفة الحضارة لديه ، ويمكن الرد على النقد الذى يتناول بعض المعلومات فى تفسيره لهذه الحضارة أو تلك ، ان هيجل لا يقدم هذه المعلومات الجزئية عن حضارة الشرق واليونان كبراهين يثبت بها صحة أفكاره ، وانما يقدمها كامثلة فقط ، مثلاً يبين لنا أن الانسانية مرت بأربع مراحل ، وكل شعب ينهض بدوره ، لكن يمتاز مرحلة فى الدرب الذى يمينه الروح له ، فالطفولة هى الشرق والطفيلان الشرقى ، والشباب هو العالم اليونانى والرجولة هى الامبراطورية الرومانية ، وتقابل الامبراطورية الجرمانية العالم المسيحى أو لمسيخوخة مع العلم - بالطبع - ان هيجل لا يأخذ بالنموذج البيولوجى بحرفيته كما هو الحال عند بعض فلاسفة الحضارة الذين يشبهون الأمة بالكائن البيولوجى فى دورته الحياتية ، لان المسيخوخة عند هيجل هى النضج الكامل للروح .

ولم نحاول الاستطراد فى شرح هذه المراحل الأربع للتاريخ الكلى ، لان سمات هذه المراحل سوف تتضح بشكل غير مباشر فى تحليلنا لتاريخ الفن عند هيجل فى الفصل الخامس من هذا البحث .

يبقى فى هذا الجزء أن نجيب عن التساؤل الذى يتبادر الى الأذهان حين نناقش نظرية هيجل الجمالية من خلال ظاهريات الروح ، وهو ماذا نقصد حين نقول ان الدين هو أساس الفن عند هيجل ؟ وهل يعنى التوحيده بينهما ؟

والحقيقة أن علاقة الفن والدين لا يناقشها هيجل فى ظاهريات الروح فحسب ، وانما فى محاضراته فى « الاستاتيكا » أيضاً ، لكنه فى الظاهريات يتحدث عن مرحلة معينة من التاريخ الكلى ، ومرحلة خاصة بتطور الفن وتطور الدين . فإذا أردنا أن نعرف ما هو الدين ، وما هو الفن ، فإن هذا يتطلب منا أن ندرك الحركة أو الصيرورة التى تكون بها الدين ، والفن فى خصوصيتهما النوعية ، وصيرورة الفن والدين تعبير عن الصيرورة الكلية .

ولذلك فحين يرتبط بين الدين والفن ، فانه يرتبط بينهما في المرحلة التي اودعت الشعوب في الفن اسمى معانيها ، بحيث أصبح يشكل لدينا الوسيلة الوحيدة لفهم دين شعب من الشعوب ، ولكن الفن يكتسب مكانته الخاصة بعد أن يكون قد تطور الدين ، وحقق ماهيته الفعلية ، فالفن قد يكون من بعض الوجوه ديناً حين لا يكون الدين قد تجل لنفسه، وعندما لا يكون قد فهم نفسه على أنه دين منزل ، ولذلك لعله من الأفضل أن نقول ان الجمال دين عنه الاغريق يدلا من الدين الجمال ، لاننا نجد لدى الاغريق الخلط بين عبادة الآلهة وعبادة الأشكال الفنية .

وعلى الرغم من أن هدف ومضمون الفن والدين والفلسفة واحد ، لكن هيجل لا يوحد بينهما لأن الفن يتميز عنهما – أي الدين والفلسفة – في امتلاكه القدرة على اعطاء تصور حسي عن المسماني الرفيعة يجعلها في متناولنا .

والحقيقة انه يمكن القول ان هيجل يجعل من الدين أساسا للفن على أساس فكرة الحرية ، لأن الجمال يرتبط لديه بالحرية ، فهو ينتقد الفن والجمال في العالم الشرقي ، لانه يفتقد للحرية ، لأن الطغيان الشرقي يخلط بين الأب والله والحاكم السياسي ، والفرد الوحيد الحر هو الملك ، والنظام الاجتماعي والنظام الالهي شيء واحد ، ولذلك فالقانون والدين شيء واحد ، ولذلك فان علاقة الفن بالدين في هذه المرحلة من التاريخ الكلي ، هي نفسها علاقة القانون بالدين ، وعلاقة الأخلاق بالدين أيضا ، ولذلك فحين يجب هيجل باليونان ، لأن المنصر الجمالي ازدهر لديهم . لأن الحرية موجودة لدى البعض ، ولذلك ينتقد أيضا الفن في العصور الوسطى لانه ليس هناك حرية شخصية .

والحرية تظهر في الفن عند هيجل على مستويين . أولهما أن الفن تعبير عن الحرية لانه تعبير عن الحياة الداخلية ، وثانيهما ان العناصر الأساسية لوحدة الشكل والمضمون في أي عمل فني تنطوي على صراع بين الحرية وضرورة مثل اللحن في العمل الموسيقي .

وهكذا يتبين لنا أن الفن مرتبط بالدين مادام الدين لم يتطور ولم يجد ماهيته الفعلية ، وهذا ما تعبّر عنه رؤية هيجل الجدالية في ظاهريات الروح ، ولكن في كتابه عن الاستطيقا ، نجد أن هيجل يتخذ من الدين مسلكاً للحديث عن الفنون الجزئية كالصاورة والنحت والتصوير والشعر والموسيقى ، لانه يرى أن الله هو الذي يؤلف المركز ، وهو الغاية التي تسعى اليه الفنون ، لانه في الدين نجد التسامي الذي لا يفصل بين الذاتية والموضوعية .

الفصل الثالث

ميتافيزيقا الجميل

تمهيد :

احتل الفن مكانة كبيرة في فلسفة هيجل ، ويرجع هذا لاهتمامه بالفن (١) ، لأنه عاين في عصره شيئاً تشابهاً مثالياً في الأدب والفنون .

(١) غير أن اهتمام هيجل بالفن مثقرا ، فمحتثا كثيرا من المصادر التي تناولت حياته من شغفه بالأدب اليوناني وهو دون الفلسفة حتى من صير ، حيث ترجم بعض أعمال سوفوكليس ويورطيس ، ونحن نكتن تلميذا في معهد تريبون تلتز بينجكين له ، أولها طاهر عريف النص فولفراون (١٧٧٠ - ١٨٤٢) الذين كان شعبد المماس للثقافة اليونانية ، وقد كتب هيجل قصيدة إهداء إلى فولفراون سنة ١٧٩٦ ، وثانيها كليلسرفه هانج ، الذي كان هيجل يصغره اليسوس للفنون عصره ، لأن شلج كتب محاضراته في فلسفة الفن سنة ١٨٠٦ ، (كما عهدنا لفلراند في كتابه عن تاريخ الفلسفة ، ص ٥٧٠) ، وقد علمر هيجل للحركة كروماتيكية وحركة التكيف والمحافظة Storm und Drang الذين الرتا في أداب واقرن لكك للتمير .

ونشير بعض الزمات إلى العلاقة الودية بين هيجل وهورلداين ، وكيف انتمص هذه العلاقة إلى أعمال هيجل فيما بعد ولاسيما في دراسات حول علم الجمال ، ومن هذه الدراسات الهامة Hegel and Holderlin التي كتبها Dieter Henrich في المجلة الفلسفية لدراسات مثالية Idealistic Studies (من ص ١٥٦ حتى ص ١٧٢)

ويكتفى أن تعلم أن ألمانيا - في ذلك العصر - كان يعيش في ربوعها كل من جوته Goeth ، وشيلر Schiller (١٧٥٩ - ١٨٠٥) ، وهو لدرلين Hölderlin وبيتهوفن Beethoven (١٧٧٠ - ١٨٢٧) ، وغيرهم ، ولذلك فهو عصر الفن والفنون بأسمى معانيه ، وكان من الطبيعي أن يتفاعل هيغل مع تلك البيئة الفنية الفنية . وإذا كان هيغل قد تناول الفن في معظم كتبه بشكل غير مباشر ، فإنه تناول الجمال والفن بشكل مباشر في كتابه (الضخم) « علم الجمال » ، « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » (٢) ، ويعتبر هذا الكتاب أهم مصدر لدراسة نظرية هيغل الجمالية ، لأنه يوضح فيه أنه رؤيته للفن غير منفصلة عن فلسفته العامة ، بل أنه يكرر فيه كثيراً من آرائه في المنطق والروح والتاريخ والحضارة ، لأنه ربط حديثه في الفن بأفكاره وآرائه الفلسفية ، خاصة في فلسفة الروح ، وظاهريات الروح ، وفلسفة التاريخ ، لأنه يربط الفن بالحقيقة - كما سيوضح هذا بعد عرض رؤية هيغل - التي لا تفصل بين رؤيته الكلية ، وبين تطبيقاته المختلفة . والكتاب يكشف عن الخصائص النوعية للعقيدة الهيكلية ، في تناولها لأي موضوع من الموضوعات ، حيث نجده يوضح الفكرة الأساسية من خلال تحليل عميق للموضوع في تكامل منطقي متناغم ، بالإضافة إلى توثيق مدقق في غناه ، لغني محتوى الكتاب يكشف عن استيعاب هيغل الموسوعي للأعمال الفنية منذ اليونان حتى عصره ، فالنص ينتقل بنا من الشعر الإسلامي إلى فنية رافائيل ، ومن الأدب الهندي في دلالاته الرمزية إلى شيلر في تأويلاته الجمالية ، ومن أساطير هوميروس ومولوكليس إلى أعمال شكسبير . وبالطبع قد يجد الباحث المتخصص في بعض الموضوعات التي يدرسها هيغل بعض

المصادرة من جامعة Tulane سنة ١٩٦٠ التي أبرزت اثر هولداين في مؤلفات الشيلر .

وقد أشار كرفمان إلى اثر الرومانتيكية على هيغل ، لاسيما في فترة حياته الأولى ، التي تقسماها في بيتا . حيث كانت هذه الحقبة هي العاصمة العقلية للتأهب الرومانتيكي ، ومعرضاً خلافاً بالأداب والفنون .

See : W. Kaufmann : Hegel : Reinterpretation, Texts and Commentary, Doubleday & Company, New York, 1965, p. 36, and see same author. From Shakespeare to Existentialism, An Original Study . Princeton University Press, New Jersey, p. 86.

(٢) كان هذا الكتاب - في الأصل - مجموعة من المحاضرات التي ألقاها هيغل على طلابه في ميديلبرج ، ودرلين خلال الأعوام الدراسية ١٨١٨ - ١٨٢٩ . ثم قام بتأليفه للفيلسوف بعد وفاته ١٨٣١ بجمع تلك اللبوس ومراجعتها على المخطوطة التي طُوروا عليها ضمن أوراقه ، وظهرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب بالألمانية ، سنة ١٨٢٥ .

Bernard Bosanquet : A History of Aesthetic. Meridian Books, New York, 1957, p. 234.

المعلومات غير الدقيقة ، مثل قوله : إن مصر القديمة لم تعرف الأدب المسرحي رغم وجود اللغة الهيروغليفية (٣) ، وقد أثبت بعض الباحثين وجود أعمال مسرحية لدى قدماء المصريين ، واستدل على ذلك بوجود يرديات بها خطوات عن فن الاخراج المسرحي (٤) ، لكن يبدو أن هذه المعلومات لم تكن متاحة - في عصره - وقد يجد البعض مبالغات أو تعميمات مثل حديثه عن الشعر والفن الاسلامي ، ولكن رغم هذه الهنات ، لا يمكن انكار أهمية رؤية هيكل للجمال والفن ، وأثر هذه الرؤية في تاريخ الثقافة الغربية ، وتطور الدراسات الجمالية ، ولذلك فرغم بعض التحفظات حول بعض المعلومات الواردة في الكتاب ، وجول طريقة تناول بعض الفنون ، يمكن القول بأنه لم يسبق لفيلسوف ما أن قدم دراسة موسوعية عن الجمال والفن - وقدم فيها نظرية جمالية خاصة به - يمثل هذا البصق الذي قدم به هيكل هذا الكتاب (٥) .

ولابد أن نشير إلى أنه إذا كانت نقطة البداية في ظاهريات الروح عند هيكل تعد الفلسفة الكانطية فإن كتابه علم الجمال ، يبدأ أيضا بنفسه البداية ، وهذا يبين الإدراك الهيكل العميق لنواقص ملكة الحكم الكانطية التي حاول بها أن يربط - أي كانط - بين عالم الضرورة وعالم الإرادة ، وسوف أعرض لنقد هيكل في الفصل الرابع من هذا البحث ، « لأن نظرية هيكل في الفن تكون جزءا جوهريا في فلسفته الميتافيزيقية ، ولهذا فهو يفند نظرية كانط الجمالية » (٥) .

(٣) هيكل : للعالم الغربي : ترجمة د- إمام عبد الفتاح ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٨٨ .

(٤) د- ثروت مكلشة : فن الاخراج عند شعراء المصريين مجلة القاهرة ، وانظر أيضا روايات وقصص مصرية من العصر الفرعوني ترجمها عن الهيروغليفية ج- لويفر ، وترجمها إلى العربية د- علي حافظ سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ، العدد (٦٦) .

(٥) من الفلاسفة الذين قدموا عرضا موسوعيا لمجالات الفن المتعددة ، لكنه لم يقدم نظرية فلسفية متكاملة في الفن ، نجد شلنجر ، ورغم أنه ربط حديثه في الفن بالفكره وأرائه الفلسفية ، خاصة أرائه في فلسفة الطبيعة ، فكما أنه اعتبر الطبيعة تجليا للمطلق ، كذلك اعتبر الفن هو التجلي المنتهي للمطلق اللامتناهي إلا أنه لم يقدم نظرية في الفن ، ولزيد من التفاصيل حول هذا الموضوع انظر :

- إبراهيم خطاب : للفلسفة الكانطية عند فطوح ، مخطوطة : رسالة ماجستير اشرفه د- نازلي اسماعيل ، كلية البنات جامعة عين شمس ١٩٧٦ . ص ٢٤٢ - ٢٨٨ .

(٥) انظر . Jack Kaminsky : Hegel on Art, p. 29.

١ - مكانة الفن في ميتافيزيقا هيجل :

إذا تسألنا ما هو الجمال ؟ ، فإن تاريخ الفلسفة يعرض اجابتين ، أولهما : الاتجاه الذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات ، لأنه قيمة (في ذاتها) لا يكن ادراكها لأن الأشياء المتناهية والعرضية هي التي يمكن ادراكها ، والجمال غير متناه وغير عرضي ، ويمثل هذا الاتجاه بشكل واضح كانط Kant (٦) وثانيهما : الاتجاه الذي يرى على العكس من ذلك ، فالجمال كالحقيقة ، ليست شيئاً في ذاته ، وإنما الحقيقي له طابع عيني وواقعي ، ويمثل هذا الاتجاه هيجل ، الذي يرى « أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي » (٧) ، ولذلك يبدأ هيجل محاضراته في علم الجمال بالرد على كانط ، ويرى هيجل أن ما وصل اليه كانط هو نتيجة لفصله بين عالم الطواهر *Phomena* وبين عالم الشيء *Nomana* ، بينما الجيبسال - في رأي هيجل - ليس تجريفاً من تجريدات ملكة الفهم ، وإنما هو في ذاته العيني والمطلق ، ويتميز هيجل الفكرة المطلقة *Absolute Idea* (٨) ، ولذلك فإنه يكرس مقدمة الجزء الأول في الرد على الفلسفة الكانطية في علم الجمال ، عن طريق توضيح مكانة الفن في علاقته بالعالم المتناهي ، وفي علاقته بالدين والفلسفة (٩) ، لكي يوضح العلاقة بين الروح والطبيعة ، ويبين كيف تتطور الروح من المتناهي الى الروح المطلق . ويرى هيجل أن رؤية كانط ترجع الى اعتقاد كانط بسببودية الطابع المتناهي للروح النظري والعمل ، وبالتالي مبنودية المعرفة ، وترجع أيضاً الى وضع كانط للمثل والطبيعة في مستوى واحد ، بينما يرى هيجل أن ادراك الروح لحقيقته من خلال وعيه بتناهيته يؤدي

(٦) جرش كانط للجمال بشكل تفصيلي في كتابه *The Critique of Judgment* Oxford, 1982. James C. Meredith ترجمة
الرايين .
(٧) Hegel : *Aesthetics*, trans. by : T.M. Knox. Oxford, 1975,
(٨) سوف أشرح بعد ذلك معنى مصطلح « الفكرة » للفن عند هيجل وذات طابع كلي وعيني معا .
(٩) .

الى تطور الروح الى المطلق ، وتلاحظ ان وجهه نظر هيجل التي يعسدها لتطور الروح في كتابه (علم الجمال) ، لحي يوضح مكانة الفن من العالم المتناهي ومن الدين والفلسفة ، هي التي عرضها في فلسفة الروح (الجزء الثالث من الموسوعة الفلسفية) حيث يبدأ بالروح الذاتي ، ثم الروح الموضوعي ، ثم الروح المطلق ، وهذا التطور المنطقي - الذي يقدمه هيجل - يعرض من خلال وعي الروح بتناحيه من خلال الطبيعة ، اي من خلال السلب ، ويقدر بما يكون الروح على صله في وجوده بالطبيعة يكون هو الروح المتناهي ، وحينئذ يحدث تطور للروح الذاتي من خلال السلب الى الروح الموضوعي ، ولكن يبقى كل منهما منفصلا عن الآخر ، فالروح الذاتي الذي يمثل الداخل ، والروح الموضوعي يمثل الخارج ، أي أنهما يمثلان الذات والموضوع ، ومن ثم فكل منهما متناه ، « ولكن من طبيعة الروح نفسها أن تكون لا متناهية ، وهكذا تنفص ضرورة تجاوز الروح لذاتيها وموضوعيتها للتناهية ، وتصبح روحا مطلقة لا متناهية ، والروح لكي تصبح مطلقة ينبغي عليها أن تتجاوز التقسيم الى ذاتية وموضوعية ، وهو التقسيم الذي خلقت داخل نفسها ، بحيث تضم الجانبين معا في وحدة عينية » (٩) ، أي أن الروح المطلق لابد أن يكون ذاتا وموضوعا في آن معا ، والروح المطلق يتخذ من ذاته وحدها موضوعا له ، ويرى هيجل انه لا يمكن أن تصل الى مرحلة الروح المطلق الا حين يتحقق العقل من أن موضوعه الذي يعارضه أيما كان نوعه ماديا أو غير مادي ليس شيئا آخر سوى الروح ذاته ، أي حين يتحقق من أنه هو نفسه الوجود بأسره ، والحقيقة الواقعية كلها ، ولذلك يمكن القول اذا كان الروح المطلق لا يوجد بالفعل إلا بوصفه الوعي البشري الذاتي (*) فيمكن بناء على ذلك أن نقول ان الروح المطلق هو المعرفة التي تتوحد بها الموجودات البشرية المطلق ، وكل الطرق التي يمكن فيها للموجودات البشرية أن تعي المطلق سواء عن طريق الفن ، أم الدين ، أم الفلسفة فانها كلها دروب الروح المطلق .

ولذلك يرى هيجل أن الروح المطلق يعارض نفسه بنفسه من خلال وحدته ، لانه يريد أن يتعرف على ذاته من خلال الفن والدين والفلسفة ، والفن - لديه - يبادل الدين والفلسفة ويساويها في المضمون ، والكاسم المشترك بين الفن والدين والفلسفة هو أن الروح المتناهي يدرس نفسه

(٩) منتهاى الفلسفة هيجل ، الترجمة العربية (مرجع سبق الاشارة اليه) .
ص ٥٩٨ .

See : W. Windelband : A History of Philosophy. trans. by :
J. H. Tufte, p. 611.

على موضوع مطلق هو الحقيقة المطلقة ، ففي الدين يرقى الإنسان بنفسه الى ما فوق اهتماماته الشخصية الى الحق ، وكذلك الطبيعة . كما سبق . أن بينت في الفصل الأول من هذا البحث - فإن موضوعها هو الحقيقة عينها ، أي أن الدين والفن والفلسفة لا تختلف الا في الشكل أما موضوعها ، فواحد (١٠) - وهكذا يبين هيجل أن الفن يدرس ضمن الروح المطلق . وهذا يعني - من جهة أولى - أن الفن يسمى على الطبيعة ويسمو على الروح المتناهي ، ويترتب على هذا - من جهة ثانية - أنه الفن لا يتفق مع مفاهيم المنطق ، حيث ينشط الفكر ويتطور من أجل ذاته ، ولا مع مفاهيم الطبيعة حيث يتموضع الفكر بشكل مجرد ، لأنه لو كان الجمال الفني له صفة منطقية ، ما اكتسب الفن هذا الكثافة من التمايز ومخاطبة مستويات مختلفة في الإنسان - ولذا يرى هيجل أن الجمال الفني لا وجود له في الطبيعة ، وهي الواقع العيني للفكر ، وهو بالتالي ليس ذا صفة منطقية (١١) .

ضرورة الفن :

يسترعى الانتباه هنا أن هيجل لا يتحدث مباشرة عن فكرة الجمال ، وإنما كما دأبنا لا يتناول الأشياء مباشرة وإنما من خلال التوسط . ولذلك نجده يتجاوز ما ألفناه في كتب الفلاسفة من عادات ذهنية ، فهو يتسامح عن ضرورة الخلق الفني في حياة الإنسان ووجوده قبل أن يتحدث عن فكرة الجمال ، ولا يحل فكرة الجمال إلا بناء على تحليله لضرورة الفن ، وهذا ما يؤكد لنا الطابع الجدلي لمنهجه في تناول الموضوعات ، حتى وهو يتناول بعض الموضوعات التي تبدو مجردة مثل فكرة الجمال ، فهو قبل أن يبحث هذه الفكرة يبحث عن الطابع العيني والواقعي لها قبل أن يتحدث عنها بشكل مفصل يكشف عن الجوانب النوعية الخاصة بها .

(أ) ولذلك فهو حين يحاول تحديد ضرورة الفن فإنه يبدأ أولاً بتحديد مكانة الفن في حياتنا اليومية ، ف يرى هيجل أنه لو تأملنا المضمون الكامل للوجود الإنساني ، سنجد أنه يتطوى على عدد كبير من الاهتمامات والحاجات الإنسانية ، تبدأ بالحاجات المادية ، وقد قامت صناعات عديدة

لاشباع حاجات الانسان المادية مثل الطعام والشراب والمأكل والمسكن ، ثم تلبي القوانين التي تنظم الحاجات المادية بين الأفراد والطبقات التي تتمثل في الشرائع وقوانين الأسرة والدولة ، ثم الحاجة الدينية في نفس كل انسان في جملة المعارف والعلوم ، وفي وسط هذه الحاجات والامتعات الانسانية تتم ممارسة النشاط الفني - بشكل غير منفصل - نتيجة لحاجة الانسان الروحية الى الجمال التي لا يستطيع الانسان اشباعها في أي اهتمام او حاجة من الحاجات السابقة (١٢) ، ويمكن هنا ان نتساءل ما هي الضرورة الداخلية التي تدفعنا الى الاهتمام بالجمال ، في زمرة هذه الحاجات السابقة ؛ ويرى هيجل ان الحاجات الانسانية ليست منفصلة عن بعضها ، بمعنى ان الانسان لا يعيش وفق حاجاته المادية فحسب ، وانما يحتاج الى اشباع حاجته الاجتماعية والروحية . فالهجات المادية غير منفصلة عن الحاجات الاجتماعية . وهي بدورها غير منفصلة عن الحاجات الروحية المتصلة في الدين ، وهذا يعني ان كل دائرة من هذه الحاجات مكتملة لبعضها بعضاً (١٣) والانسان يحيط به يسعى دوماً الى تجاوز الحاجات التي تشمل منزلة دنيا الى حاجات أسمى ، فمثلاً الانسان أصبح لا يستغنى عن الطعام كما كان يستخدمه الانسان البدائي ، وانما تطور في أشكال الطهي والتناول ، لكي يلبي حاجات أعقق ولوسع ، وهذا يبين أن الفن يتدخل في صميم وجود الانسان ، فلم يعد الانسان يرتدئ أي شيء ، وانما أصبح يلون ويختار ألواناً مختلفة من الكسوة - وهذا يعني أن ضرورة الفن جزء متداخل في نسيج الوجود الانساني المرتبط بدوائر الحاجات الانسان للتشابة والترابطة .

(ب) هناك ضرورة أخرى للفن يطرحها هيجل بشكل مختلف يرقى من خلال نفسه الفلسفي ، تنبع هذه الضرورة من شكل الفن ، فالفن - والجمال - منه هيجل له شكل مزدوج ، فالشكل يقدم - من جهة - المضمون والغاية والمسلول للعمل الفني ، ويقدم أيضاً - من جهة ثانية - التعبير الحسي والخارجي الواقعي ، وبين هذين الشكلين تمايز وتداخل . بحيث نجه أن الشكل الخارجي للجمال لا يكون له من مبرر للوجود الا بقدر ما يكون تعبيراً عن الداخلي ، فكل شيء في العمل الفني يرتبط

Ibid : p. 98.

Ibid : p. 98.

(١٢)

(١٣)

بالمضمون (*) . Content . وبلفظ هيجل أن المضمون هو المجرد أو البسيط في ذاته ، مثل تلخيص مضمون كتاب ما في كلمة أو كلمتين ، بينما الشكل هو التمييزات الخاصة بالمضمون ، مثل ما يشتمل عليه الكتاب من آراء تفصيلية تعبر عن المضمون المجرد ، ويرى هيجل أن أي مضمون — مهما كان مجردا — لا بد له أن يتحقق أي يصبح عينيا ، والذات دائما لا تكتفى بالمضمون مهما كانت قيمته ، وإنما تطلب تعيناته الفنية لكي تلبى حاجة لدى الذات بعدم كفاية المضمون المجرد ، ومن هنا تنبع ضرورة الفن ، لأن الفن — في جوهره — ينبع من خلال تموضع المضمون الذاتي وتحققه في شكل خارجي .

ويرى هيجل أن التعاضد بين الذاتي والموضوعي ، وضرورة الغاء هذا التعاضد ليس موجودا في الفن فحسب ، وإنما يشكل سمة أساسية تتحقق في كل شيء وفي كل مكان بل إن وجود الإنسان نفسه يقوم على تحويل ما هو ذاتي إلى تحقيقه في كيان خارجي موضوعي ، ولذلك فإن الشعور بالتناقض والسلب ينتاب الإنسان حين يشعر بالعجز عن تحقيق الذاتي في شكل موضوعي (١٤) . ويشير هيجل بذلك إلى أن طبيعة الفن التي تسمى دوما إلى تموضع الذاتي ، هي أيضا طبيعة الذات والحياة ، فالذاتي يشعر في داخل ذاته ، بالنسبة إلى ذاته بنقص ، وهو يسعى بدوره إلى غي هذا النقص عن طريق تحقيق نفسه في لشكل الخارجي ، ولذلك فإن تموضع الذاتي هو ضرورة تفرضها طبيعة الذات نفسها ، ولهذا فال الحياة أيضا تتقدم دائما نحو السلب وحل التعاضد والتناقض بين الذاتي والموضوعي (١٥) .

(*) إن وحدة الشكل والمضمون التي نجدها لدى هيجل في تصوره للفن ، هي من القضايا الأساسية في فكره ، ليس في مجال للفن فحسب ، وإنما في جميع الموضوعات التي يدرسها ، لأنها جزء وسمة من منهجه الجنلي العام ، ولذلك فقد أشار د . امام في كتابه (المنهج الجنلي عند هيجل) إلى ذلك في أكثر من موضع وهو يدرس عطلق هيجل ، فيبين أن الوحدة بين الشكل والمضمون والتحول المتبادل بينهما هو من أهم قوانين الفكر لديه ، ولذلك يقول هيجل في موسوعة العلوم الفلسفية (لفرة ١٢٢ اضافة) : إن الأعمال الفنية الحقيقية هي تلك الأعمال التي يظهن فيها الشكل والمضمون في هوية كاملة ، وقد يقال : إن مضمون الأليانة هو حرب خروادة ، إلا أن هناك شيئا يجب أن يضاف إلى هذا القول ، هو أن الأليانة لم تصبح الأليانة إلا عن طريق الصورة التي تشكل فيها هذا المضمون . انظر أرنجج المشار إليه صفحات ٢٣٧ — ٢٣٨ — ٢٣٩ .

وإن حير هيجل عن هذا المعنى في كتابه علم الجمال ، ص ٩٥ من الترجمة الانجليزية ولنظر ستيس أيضا ، ص ٧٨ من المرجع الذي سبق ذكره .

Hegel : Aesthetics, p. 97.

(١٤)

Ibid : p. 96.

(١٥)

(ج) وإذا كان الفن يعاون الإنسان في حل تناقض بينه وبين العالم الخارجي ، عن طريق توسيع الفنى ، بحيث يدرك الإنسان نفسه في العالم الخارجي ، فإن الفن له ضرورة أخرى لحل التناقض والتناقض بين الإنسان ونفسه ، فالإنسان يعيش حالة من الصراع بين القوانين العامة للمعدل والجمال والحق ، أي ما هو في ذاته ، أي الجوانب الكلية ، وبين غرائز الإنسان وعواطفه وميوله وأهوائه ، والحيوانات - وحدها - هي التي تعيش في سلام مع نفسها ، لأنها لا تعيش في هذا التناقض والصراع ، بينما طبيعة الإنسان الروحية تحكم عليه بأن يعيش في حالة من التمزق والازدواج ، وأن يتخبط وسط المتناقضات الناتجة عن هذه الحالة (١٦) . فالإنسان لا يمكن أن يكتفى بحياة فكرية لا تتجاوز عالمه الداخلي ، بل يحتاج إلى وجود حسي يمكنه أن يعبر فيه عن عواطفه النفسية ، والفلسفة تغفل هذا التناقض بصورة بالغة الشمولية ، وقد عبر عنها هيجل في مراحل تطور الوعي من الرغبة والإرادة إلى العقل (*) ، ولكن الإنسان يسعى إلى حل مباشر لهذا التناقض ، وأول امتصاص لهذا التناقض تجده في إشباع الإنسان لحاجاته الجسمانية ، « فبا الجوع والسطى والتعب والأكل والشرب والنوم سوى أمثلة على حل هذا التناقض (١٧) ، ولكن نلاحظ أن هذا حل مؤقت ، لأن الإنسان حين يأكل لا يلبث أن يشعر بالجوع مرة أخرى ، ولهذا فإن إشباع الحاجات المادية يتسم بطابع متناه ومحلول ، والإنسان يسعى إلى اللا متناهي واللا محدود ، ولذلك فحين يشعر الجاهل أنه ليس حراً ، لأنه يجد العالم غريباً عنه ، لأنه ليس من صميمه هو ، ويوجد نفسه تابعاً له ، فإنه يسعى للخروج من هذه الحالة (اللا حرية) عن طريق طلب العلم والمعرفة ، أي لكي يمتلك العالم بالتصور والفكر ، ويحاول أن يجعل من إرادته حقيقة واقعية ، ولهذا يحاول الإنسان تنظيم الدولة وفقاً لقتضيات العقل ، وبالتالي تكون جميع القوانين والمؤسسات تحقيقاً للارادة ، وتقسيم دولة كهذه (**) لا يعود

Ibid : p. 97.

(١٦)

(*) عبر هيجل عن هذه المراحل في موسوعة العلوم الفلسفية الجزء الثالث ، فلسفة

الروح وفي شامويات الروح .

Ibid : p. 98.

(١٧)

(*) الدولة عند هيجل هي التحقق الفعلي للمفكرة الأخلاقية . وهي مركب الكلية

والجزئية ... وحياة الكل تظهر في جميع الأجزاء .

انظر : تفسير د. امام عبد الفتاح امام لترجمة أصول فلسفة الحق دار التنوير -

بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٢ .

(*) الدولة عند هيجل هي التحقق الفعلي للمفكرة الأخلاقية . وهي مركب الكلية

والجزئية ... وحياة الكل تظهر في جميع الأجزاء .

العقل الفردى يجد فى هذه المؤسسات مبرر تحقيق لمعيته بالذات ، لان حين يمثل لهذه القوانين قائم يمثل لنفسه ، ولذلك فى الدولة تجد الحاجات الانسانية المختلفة اشباعها الفعلى فى العالم . ويحل التعارض بين الذاتى والموضوعى ، أى بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجية ، ويشعر الإنسان بالحرية الكاملة ، لكن مضيق هذه الحرية يبقى محدودا ، مما يؤدى الى أن تتسم بطابع متناه ، لانه حيثما وجد تناه فان التعارض والتناقض يعاودان ظهورهما من جديد . ولذلك يبقى اشباع الانسان لحاجته نسبيا صرفا ، وهذا يعنى أن هيجل يرى أن الدولة لابد أن تعبر عن حل التناقض بين حرية الفرد والضرورة الاجتماعية ، بحيث يكون هناك انسجام كامل بينهما ، ولكن لا تليث الذات أن تسعى الى حرية أعلى تنتمى فيها الحقيقة ذاتها (١٨) . ورغم ان الجانب العقلانى من الانسان وحيثه وإرادته معترف بها فى قانون الدولة ، لكن هذا الاعتراف يتناول أمورا جزئية ، مثل اعترافه بملكية الانسان لهذا البيت ، أو ذلك المبلغ من المال ، وهذا يعنى أن ما يتجلى فى الدولة هو الحرية العقلانية للإرادة الانسانية فحسب ، وهو ما يعكس بعد واحدا من أبعاد الوجود الانسانى ، ولذلك يجد الانسان نفسه محاطا من كل جانب بالمتناهى ، لأن الحقوق والواجبات التى تعطىها له قوانين الدولة تتناول أمورا جزئية ، ولذلك يسمى الانسان الى مجال آخر ، وبعد آخر من أبعاد الوجود يكون أكثر شمولية ، لكى يجد فيه حلا لتعارضات العالم المتناهى وتناقضاته ، كما يجد فيه الحرية الكاملة ، وهو - هنا - يسعى للحقيقة فى ذاتها ، وليست الحقيقة النسبية كما توجد فى الدولة والعالم المتناهى (١٩) . أى أن الانسان يسعى - هنا - الى الحقيقة التى تقضى على صنوف التعارض والتناقض بين الحرية والضرورة ، وبين الروح والطبيعة ، وبين الذات والموضوع ، لأن الحرية - بما هى كذلك - ليست هى الذاتية المعزلة عن الضرورة ، وإنما هى التى تحل التعارض بينهما فى وحدة منسجمة ، ومهمة الفيلسوف - عند هيجل - هى أن يتأمل الحقيقة على ضوء هذا المفهوم (*) يعنى أن الفيلسوف يتميز عن غيره من البشر سواء كان فنانا أو رجل دين بأنه ينظر الى كل شئ فى ضوء المفاهيم والقولات والتصورات، ولذلك يرى هيجل فى « الفلسفة » المعروفة المطلقة ، وهى نمط التفكير

انظر : تصدير د - أمام عبد الفتاح أمام لترجمة أصول فلسفة الحق دار التنوير -

بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٢ .

Hegel : op. cit., p. 98.

(١٨)

Ibid : p. 99.

(١٩)

(*) انظر الفصل الأول من هذا البحث عن مفهوم الحقيقة عند هيجل .

الشامل والحقيقي ، ولكن البعض قد لا يستوعب الحقيقة كما تقدمها الفلسفة ، لأن الواقع المتناهي توجد فيه التمييزات موجودا في الحقيقة (٢٠) خارج بعض ، مما يجعلنا نتوهم وجود انفصال ليس موجودا في الحقيقة (٢٠) ومثل ذلك أن الفرد قد يجد نفسه - من حيث هو ذات - في تعارض مع الطبيعة اللا عضوية التي تحيط به ، بينما الفلسفة تقدم الفكرة الشاملة التي تشتمل على الذات والطبيعة ، كليهما في وحدة واحدة ، لكن الوجود المتناهي يفصل بينهما ويؤلف واقعا غير مطابق للفكر *Bergriff* والحقيقة .

وإذا كانت الفلسفة تقدم هذا ، كما رأينا ، فإن الدين - أيضا - يعبر عن الحقيقة لأن الدين - من وجهة نظر هيجل - يشكل الدائرة العامة التي يأخذ فيها الإنسان علما بالكلية المعنية الوحيدة التي تتحد فيها ماهيته الخاصة ، وماهية الطبيعة ، وهذا الواقع الحقيقي الوحيد (الله) يتبدى للإنسان على أنه القوة العليا التي تسيطر على كل ما هو خاص متناه ، ويفضله يعود كل ما هو منقسم ومنفصل ومتناقض إلى الانسجام في وحدة عليا ومطلقة ويحل هيجل الفن - أيضا - إلى جانب الدين والفلسفة في اهتمامه بالحقيقة بوصفها موضوعا مطلقا للوعي في نطاق الروح المطلق ، ويحل الفن - بمضمونه - نفس المكانة التي يحتلها كل من الدين والفلسفة ، ذلك لأن الفلسفة - لدى هيجل - ليس لها موضوع سوى الله (٢١) ، وعليه فإنها لا حول عقل - في الجوهر - يسعى إلى الحقيقة .

ونلاحظ أن هيجل يعبر - هنا - عن فكرة دقيقة ، فربما أنه يعبر بين الفن والدين والفلسفة ، - من جهة - ، ويدشد بينهما في المضمون من جهة أخرى ، إلا أنه يرى أنه لا يمكن الاستغناء بواحد عن الآخر ، فلا يمكن الاستغناء بالفلسفة عن الفن ، رغم أن مضمونها واحد ، لأن كلا من الدين والفن والفلسفة يختلف في الشكل *Form* ، لنرى يتنصل فيه الوعي المطلق ، والفرق بين الأشكال التي يتخفاها كل من الفن والدين والفلسفة ترجع إلى الكيفية التي يدرك بها كل منها المطلق *Absolute* ، فالروح من حيث هو روح حقيقي ، يوجد في ذاته ولذاته ، بمعنى أنه ليس ماهية مجردة عن العالم الموضوعي وإنما هو موجود في داخل هذا العالم ، لأنه

Ibid : pp. 99-100.

(٢٠)

Ibid : p. 101.

(٢١)

يرى ويصون العالم المتناهي ، ويسمح للإنسان - بوصفه متناهيًا - أن يدرك العالم المتناهي ، أي يدرك نفسه

وأول أشكال هذا الإدراك هو « المعرفة المباشرة » ، وهي بالتالي معرفة تنظر إلى كل شيء من خلال وجهة النظر الحسية والموضوعية ، وفيها يتم إدراك المطلق من قبل الحس وفيه من قبل الشعور ، وهنا هو ما يحدث في الفن في رأي هيجل (٢٢) .

أما ثاني الأشكال ، فهو شكل التصور الواعي الذي نجده في الدين ، وثالث الأشكال فهو شكل الفكر الحر الذي نجده في الفلسفة ، ويتضح من هذا أن الحس الفني Artistic Intuition هو الذي يعطي الحقيقة شكل التمثيلات الحسية Sensuous representation كما هي كذلك ، بمعنى أن الفن لا يتوقف عند النائرة الحسية ، وإنما يتجاوزها ، لكي يعبر الروح الكوني قابلاً للتصور ولإدراك ، « إذ أن الوحدة التي يشكلها الروح مع الظاهرة الفردية هي - بالتحديد - التي تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن » (٢٣) فالوحدة بين العام (الروح) والخاص ، أو بين الكل والجزء هي أساس الفن عند هيجل ، وهي الأساس الذي يقوم عليه الحس للحقيقة التي ينشده الفن لتعبير عنها . ويتضح هذا بشكل واضح في الشعر - وهو أكثر الفنون قدرة في التعبير عن الروي عند هيجل - لأنه يتميز بوحدة مضمونه وشكله الفردي ، أي بين المضمون الكلي والألفاظ الجزئية . ويرى هيجل أن الفن يحمل في داخل ذاته الحدود التي يجب أن يتجاوزها ، بمعنى أن الفن لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات غير القابلة للتمثيل الحسي موضوعاً له ، وإنما لابد لموضوعاته من أن تحمل إمكانية تمثيلها الحسي (*) ولذلك فالفن لا يتناول التصورات الدينية التي

Ibid : p. 101.

(٢٢)

Ibid : p. 101.

(*) يناقش هيجل هذا استخدام الفن للتعبير عن موضوعات لا تقع في دائرة الفن ، مثلما كان يستخدم الدين - فيها - الفن ، لجعل الحقيقة الدينية قابلة للإدراك الحسي والربيع للخيال ، وهذا يعني أن الفن يعمل في مجال ليس عياله ، ولكن أثبت الفن - لديه - الحق على سبيل المثال - قدرته على تقديم الحقيقة بالنسبة لتعبير ممكن ، يكون أكثر مطابقة لما فيها ، ولذا كان الفن الإغريقي أسعى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة ، وأعطى للفنانين الذين مضمونها محمداً ويبر عما يقتدر في تأويلهم من خلال الفن والشعر ، ولم يكن لديهم تصورات دينية مسبقة ، لأنه حين ظهرت هذه التصويرات الدينية من خلال الدين المخل ، وأصبح دور الفن في الدين محفوفاً ، وأصبح المضمون الديني غير قابلاً للتمثيل الفني ، ولم يعد الدين في

لا تقبل التمثيل الحسى ، وبالتحديد التصورات الموجودة فى الأديان المنزلة ، ولذا يفسح الفن المجال للدين لى يصبر عن المطلق من خلال التصور الواعى ، ويرى هيجل أن لدى كل شعب - ادراك درجة متقدمة من الحضارة - تاتى ، بشكل عام ، لحظة يتمنح فيها الفن عن شىء يتجاوزه ويتخطاه ولا يستطيع ان يصبر عنه تمهيدا حسيا (٢٤) . وعنده نقطة هامة يشتد فيها الجدل ، حول العلاقة بين الفن والدين والفلسفة عند هيجل لا يقصد بالتجاوز - هنا - أن الدين مرحلة أعلى من الفن ومختفاه عنه ، ولكنه يقصد أن الشكل الذى يعبر به الدين عن الحقيقة ، لا يمكن للفن أن يستخدمه ، لأنه لا يكون ضمن دائرة التمثلات الحسية . وانما فى دائرة التصور الواعى ، وليس من الممكن أن يحل الفن محل الدين بأى حال من الأحوال ، رغم أن المضمون والحقيقة واحد فيهما . وهيجل يشرح ذلك بمثال بسيط يوضح لنا هذه القضية ، وهو اذا كنا نحبب بالذمت اليونانى ، فانه مهما كان لدينا الاعجاب شديدا بصور الذمت اليونانى ، وتماثيل وصور المسيح ، فان هذا يسجز عن اجبارنا على الايمان بالله اليونان ، الركوع لصور السيد المسيح ، لأن الايمان الذى يتطلبه الدين هنا ، يركز على شكل التصور الواعى ، ولا يركز على التمثلات الحسية للالهى التى تغطى انطباعا بالسر والغوص ، لأن لغة الدين (الشكل الذى يستخدمه) تختلف عن لغة الفن (٢٥) ولهذا نجد أن الدين يأخذ شكل التصور ، فيطلق بالمطلق من موضوعية الفن الى داخلية الذات ، وإذا كان الفن يثير لدينا مشاعر الحياة الداخلية ، فان هذا لا يمثل سوى جانب واحد من الوعى الدينى الذى يهتم بالحياة الداخلية ، ويتضح الفارق الجوهرى بين الدين والفن ، إذ تأملنا العمل الفنى الذى يمثل الحقيقة (الروح) فى شكل حسى (شكل الواقع الخارجى الموضوعى) تمثيلا حسيا مطابقا للمطلق أو مطابقا لله ، فان الدين يضيف الى ذلك

= حاجة الى الفن لتقديم تصورات ، وهذا ما تجده فى الدين اليهودى والإسلامى . حيث لا تباح للفن وهبة التمثيل الحسى للالهى ، وما أريد أن اؤكد عليه بوضوح هو أن الامراء عند اليونان لم يكن لديهم تصورات مسبقة دينية قدموها فى صورة شعيرة ، ولكن هم ابتصعوها وحين وجدت للتصورات الدينية فى شلال مجرد فى الديانات المنزلية ، فانها لم تعد فى حاجة الى الفن والله يمكن أن نلصق موكب القلائد الذى وقف موقف المعارضة الحازمة من الهة هوميروس ، وهذا يعنى أنه حين توجد للتصورات الدينية بشكل مجرد ، فانها تتجاوز حدود الفن ، لأن الفن لا يمكن أن يقدم التمثيل الحسى لاه موضوع ، ولما لا بد أن تكون هناك قابلية فى هذه الموضوعات للتمثيل الحسى .

Ibid : p. 103.

(٢٤)

Ibid . pp. 103-104.

(٢٥)

التقوى Piety (٢٦) التي تشكل الموقف الداخلي تجاه الموضوع انطلق ،
فالحصل الفني لا يجبرنا على الايمان أو اتخاذ موقف داخلي . تجاه الموضوع
الطلي ، بينما الدين يساعدنا عن طريق التقوى على تحديد هذا الموقف
الداخلي .

والتقوى تنساق عن طريق ان الذات تسمح بان يلف الى داخلها
ما يرعى الفن الى جعله موضوعيا بالنسبة الى الحساسية الخارجية ، ويرف
هيجل التقوى - وهي العنصر الجوهرى فى الدين لديه - بانها عبارة عن
التواصل والاتحاد فى اصفى أشكالهما وأكثرها ودا ذاتية ، أى أنها
عبادة . يتم فيها امتصاص الموضوعية وتمثلها ، ويغدو مضمونها بعد
تجرده من هذه الموضوعية ملك القلب والنفس (٢٧) . ويمكن ان نقول ان
الفن والدين - كل منهما - يلبي احتياجات معينة داخل الانسان لادراك
الحقيقة ، ويمكن ان يفتح الفن والدين ، ان يجد فى الفلسفة الشكل
الاصفى للمعرفة ، الذى تتحد فيه الفن والدين ، فالفلسفة تجمع بين
موضوعية الفن ، وبين ذاتية الدين ، فهي تأخذ من الفن جانبى الحسى ،
وتأخذ من الدين الذاتية التى تطهرت وصفت ، وهى - بذلك - تجمع
بين ذاتية الفكر وموضوعيته (٢٨) . ويرى هيجل أنه إذا كان الوعى الحسى
هو الوعى الأول - لدى الانسان - من حيث الترتيب الزمنى والمنطقى ،
فان الدين فى أقدم أطواره دين يحتل فيه الفن ومنتجاته الحسوسة مكانة
هامة ، ولكن لم يقل هيجل بأنه الفن يشكل أهم مكانة على الإطلاق فى
الدين (٢٨) لأنه فى الدين المنزل يصبح الله موضوعا لوعى أسمى . وقد
سبق أن أشرنا الى هذه القضية حين أشرنا الى نظرية هيجل الجمالية من

Ibid : p. 104.

(٢٦)

Ibid : p. 104.

(٢٧)

(*) يمشى الباحثين حاول ان يفسر علاقة الفن بالدين عند هيجل على أساس ان
الفن الذى يصل الى لعمته فى بعض المصنوعات يبلغ نقطة يكف فيها عن ان يكون له
أهميته بالنسبة للمشاهدة التى انجبتة ، وهذا ما قد حدث بالنسبة لبعض التراجيدين
الافريق ، ولعصر شكسبير الذى خضع للمعلم الحديث ، وبالتالي قالوا بدموت الفن عند
هيجل : ايجل معلة الدين ، ولكن هذا الجهر لم يقبده هيجل كما شرحنا لأن الفن
وفقا للفلسفة هيجل لحد ثلاث لحظات تترك بها الروح ذاتها شأنها شأن الدين والفلسفة
لكل منهم جواره فى التجربة الإنسانية .

انظر فى هذا د- أميرة حلمى مطر : هيجل وفلسفة الجمال ، مجلة الفكر - الجمار ،

سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٨٢

Hegel : op. cit., p. 103.

(٢٨)

خلال ظاهريات الروح ، وأكون - في هذا الفصل - قد استكملت بعض الجوانب الناقصة فيها التي تبيّن فيها حقيقة المكانة التي يشغلها الفن في علاقتيه بالعالم المتناهي The finite world وفي علاقتيه بالدين والفلسفة . ويتضح لنا من هذا أن الفن والدين والفلسفة ليست ظواهر معزولة عن بعضها أو عن التاريخ والحضارة التي تنشأ فيها .

٢ - « الفكرة » بوصفها أساسا للجمال والفن والتاريخ :

إن الفكرة الشاملة عند هيجل ليست أساسا للمطلق والتاريخ فحسب ، وإنما هي أساس الفن - أيضا - مثلما هي أساس فلسفته كلها ^(١) ، « الفكرة - لديه - هي الحقيقة الموضوعية ، وهي وحدة الذات والموضوع ، أو وحدة المثالي والواقعي ، أو المتناهي والا متناهي ، أو النفس

(*) المصطلح الألماني الذي يلائم الفكرة الشاملة هو : Der Begriff ، وقد ترجمه Knox بالتميز في ترجمة كتابه « الاستيعاب » ، ويشير ستين في كتابه عن هيجل من ٢١٢ ، إلى أن الألمانية المقصود من اللتين ترجمتا النصوص البيهجلي يترجمون هذا المصطلح بالفكرة الشاملة Notion ، ويرى أن هذه الكلمة الأخيرة هي أفضل من كلمة التصور ، حيث تجد بعض المترجمين يترجمونها بالتصور Concept كما فعل لويس ، ولابد أن تميز بين الفكرة الشاملة ، وما نسميه عادة بالتصور ، فكل فكرة مجردة يمكن أن توصف عادة بأنها تصور ، ويطلق عليها اسم (الكلي) - غير أن هذا الكلي يختلف تماما عما يقصده هيجل من الكلي البيهجلي وهو عامل من عوامل الفكرة الشاملة ، لأن الكلي عند هيجل ليس تجريدا فارغا ، وإنما هو عيني تماما ، ولذلك لا تصور يمكن أن يطلق على الكليات المجردة ، بينما الفكرة الشاملة تطلق على « الكليات » بخصها توتسا ذاتيا ، أو تمينا ذاتيا ، وخلال ذلك إن الوجود هو كلي حقيقي « فكرة شاملة » ، لأنه يخرج من داخله الجزئي للفلس به ويصبح عينا في الضرورة .

قد أشار د^٢ امام في كتابه عن المنهج للجنسي عند هيجل (صفحات ١٩ ، ٢٥٦ وما بعدها) إلى الخلط بين الفكرة والتصور اللاتيين والمثال الجرد ، وبين أهمية هذا المصطلح في فلسفة هيجل . واتفق مع ستين في ترجمة هذا المصطلح بالفكرة الشاملة .

ونجد بوزانكيت في كتابه عن « تاريخ علم الجمال » يترجم هذا المصطلح بالفكرة Idea (انظر الجزء الخاص بهيجل من ٢٢٦ من الكتاب) حيث يتحدث عن فكرة الجمال عند هيجل في الجزء الذي وضع له عنوانا The Conception of Beauty حيث يقول : يجب أن نتذكر أن الفكرة The Idea تعني الوعي لها ، ولكنها

والجسم ، على أنها الا مكان الذى يجد فى داخله تحققه العقل ، فكل هذه الاصناف تنطبق على الفكرة ، لأنها تشمل جميع العلاقات السابقة (٢٩) ، ومادامت الفكرة هي الحقيقة المطلقة ، فإنه ينتج من ذلك اتساق الحق والجمال ، لأن منهما هو الفكرة ، لكنهما متمايزان فى الشكل فالجمال هو الفكرة حين تدرك فى إطار حسي ، أما الحقيقة فهي الفكرة حين تدرك فى ذاتها أى بوصفها فكرة خالصة ، وهي لا تدرك عن طريق الحواس وإنما عن طريق الفكر الخالص أى الفلسفة (٣٠) ، أى أن الفرق بين الحق والجمال عند هيجل د هو أن الحق هو الفكرة حين ينظر إليها فى ذاتها ، ولكن الفكرة تتحول الى جمال حين تظهر مباشرة للوعى فى مظهر حسي » (٣١) ، وهذا يبين لنا الفرق بين الفكرة فى المنطق والفكرة فى الجمال عند هيجل . والفكرة عند هيجل مفهوم تاريخي - شأنها فى ذلك شأن الروح ذاته ، فكل مرحلة من مراحل الروح مثل الأسرة والأخلاق ، والدولة هي مرحلة من مراحل الفكر ، والفكر لا تصبح مطلقة إلا حين تصل الى أعلى نقطة لتطورها ، وذلك حين تقهر التناقض والعرضى والجزئى فى الأحداث والوقائع والأشياء ، ولذلك يمكن القول اذا كانت الفكرة - لدى هيجل - هي الكلي الذى يمتد ماهاية الجزئى والعرضى ، فإنها هي أيضا ماهية التاريخ وحقيقته ، وإذا كان التاريخ - لديه - ليس تاريخا للأحداث والوقائع والصراعات الاجتماعية لحسب ، وإنما هو أيضا تاريخ الفكر ، أى تاريخ للفن والدين والفلسفة ، فإن الفن والدين والفلسفة هي أرقى ما يوسع الروح للطلق بلوغه والتعبير من خلاله عن الذات استنادا الى توسط الفكرة . وهذا يعني أن الفن والدين والفلسفة درجات للتطور اليميني للفكرة ، بمعنى أن الفن يقدم لنا المظهر الحسي للفكرة التي تتطور فيما بعد فى الدين حتى تصل الى الفكرة المطلقة فى الفلسفة . والفكرة

تعلن الحياة والروحى الذى تجسده خلال أشكالها التثليية ، والفكرة كما هي لا بد أن تكون متمثلة فى صيرورة العلم التى فراما بوصفها وحدة شاملة .

B. Bosanquet : A History of Aesthetics, p. 338.

ولا أريد أن أستطرد فى شرح ذلك الذى تحدث هيجل باستفاضة عنه فى المنطق وفى الموسوعة ، وما أود التركيز عليه هنا هو الفرق بين معنى الفكرة الشاملة فى المنطق والفكرة فى الفن والجمال كما أوضحها هيجل فى مقدمة كتابه د علم الجمال ، وإلى الجزء الأول من فكرة الجمال .

(٢٩) د : أمام عبد الفتاح : المنهج الجيدلى عند هيجل (مرجع سبق ذكره

ص ٢٠٤

(٣٠) هيجل : فلسفة هيجل ، الترجمة العربية ، ص ٦٠٤

(٣١) د : مقدمة علمي حشر : هيجل وفلسفة الجمال ، المرجع السابق ، ص ٧٩

عند هيجل حين تتحول من المجال العلمى (المنطقى) أو الأنطولوجى الى ميدان التحقق ، فهي انما تفعل ذلك وتحققه من خلال مفهوم أساسى هو الحرية ، لان الحرية هي العنصر الصورى فى نشاط الفكرة ، ولان حقيقتها (التى تنطبق على الفكرة) هي الحرية ، كما أوضح هيجل فى محاضراته فى فلسفة التاريخ (٣٢) وهذا يعنى أن تحول الفكرة من ميدان العلم النظرى الخالص (التى عبرت عن نفسها من خلال مقولات منطقية صرف) الى ميدان التحقيقات العينية معناه تحول المقولات المنطقية الى مقولات تاريخية ، أى ان الفكرة تقوم بالتجلى والتعبير عن نفسها من خلال التاريخ بتوسط عدد من المقولات الاجتماعية والتاريخية التى يبدع الوعى حياته الحرة فيها .

ويرى هيجل أن التطور الذى يتم داخل الروح يظهر فى الفن ايضا ، لان تاريخ الفن يعرض لنا التماقيب التدريجية للتمثيلات الفنية التى تركز الى تصورات العالم ، وتمكس بالتالى أفكار الانسان عن ذاته وعن الطبيعة وعن الالهى ، ويظهر لنا هذا التطور الذى يتم داخل الفن نفسه فى الموجودات الحسية التى تلتقيها الفنون الخاصة ، ولذلك يرتب هيجل الفنون تبعا لتطور الفن - رغم أنه يعنى وجود فروق جوهرية بينهما - ولذلك يبدأ بالعمارة - أقدم الفنون - ثم النحت ، ثم الرسم ثم الموسيقى ، ثم الشعر وهو أسمى الفنون لديه ، لأنه يقدم أقصى تطابق بين الفكرة وتمثيلها الحسى (٣٣) ، ويطلق هيجل على الفكرة فى الفن اسم المثال Ideal ، وهي تلك الصورة الخاصة للفكرة التى تدرك فيها بطريقة حسية ، أى أنها الفكرة - لا فى ذاتها - بل كما تتجلى فى عالم الحس . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن للفكرة أو المطلق أن يتجلى فى موضوع حسى ؟

يرى هيجل أن فكرة الجمال الفنى لا يجوز الخلط بينهما وبين الفكرة بما هي كذلك ، التى يقتضى المنطق الميتافيزيقى انها مطلقة Absolute ، فهي فكرة متجلية فى الواقع ، مكونة وإياه وحدة مباشرة Immediate Unity لأن الفكرة بما هي كذلك Idea as Such هي - فى الواقع - الحقيقة المطلقة ذاتها ، ولكنها الحقيقة فى عموميتها

(٣٢) هيجل : محاضرات فى فلسفة التاريخ ، الجزء الأول ، الترجمة العربية .

Hegel : Aesthetics, p, 72-73,

٨٤ •

التي لم تتموضع بعد ، بينما فكرة الجمال الفني لها وظيفة أكثر تحديدا ، وهي أن تكون واقعا فرديا Individual Reality بحيث يشف هذا الواقع الفردي عن الفكرة وتكون تحقيقا عينيا لها ، ولهذا لا بد أن يكون هناك تطابق بين الفكرة وشكلها بوصفه واقعا عينيا . وهذا ما يكون المثال لديه (٣٤) .

هكذا يتبين لنا كيف تتجلى الفكرة في موضوع حسي ، فالفكرة - بطبيعتها عند هيغل - تسمى للخروج من الذاتية لكي تتموضع في الواقع الخارجي المحسوس .

وبعد أن تبين لنا المقصود من مصطلح الفكرة عند هيغل ، يتضح لنا أنه حين يقول أن الجمال فكرة ، فإنه يقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد ، لأن الجميل لا بد أن يكون حقيقيا في ذاته ، ويمكن أن نشرح هذه الفكرة من خلال فلسفة هيغل ، فهو يرى أنه لا بد لأي فكرة أن تحقق نفسها خارجيا ، وأن يكون لها وجود محدد ، بمعنى أن الفكرة لديه ليست ذات طابع تجريدي ، فهذا هو التصور ، وإنما الفكرة لديه لها وجود موضوعي متميز ، وكذلك الحقيقي - أيضا - لا بد أن يظهر نفسه للوعي من خلال تعينه ، لأنه كما سبق أن أوضحنا عند معرض حديثنا عن الظاهريات ، أن الفكرة أو الحقيقة التي تكون منفصلة ومتمزلة عن الواقع الخارجي ، تكون فارغة من المضمون ، وليست ذات قيمة ، ولذلك إذا كان الجميل هو التوضع الحسي للفكرة ، فإن الفكرة لا تكون حقيقية فحسب ، وإنما جميلة أيضا (٣٥) ، وليس كل تتموضع حسي هو جمال عند هيغل ، فالحسي في العمل الفني لا يحتفظ بأي استقلال ، ولذلك إذا توقفنا عند الحسي - فقط - لأدراك الجميل ، فلن ندرك ، لأن الجمال ليس تجريدا من تجريدات ملكة الفهم ، التي تمجز عن أدراك الجمال ، لأن ملكة الفهم ، بدلا من أن تسعى إلى أدراك الوحدة بين الحسي والفكرة ، لجعلها تلقى عند مختلف العناصر التي يتكون منها الحسي ، ولا تستطيع - بطبيعتها - أن تتجاوز هذا الفهم الوحدة بين الذات والموضوع ، المتناهي واللا متناهي ، لأنها - أي ملكة لفهم Understanding - محدودة بحدود المتناهي والعرضي ، بينما الجمال لا متناه وحر ، وبالتالي لا يمكن أن ندركه ، ويرى هيغل أن الغموض الذي يكتنف فهمنا الجميل يتأتى من

Ibid : p. 73-74.

(٣٦)

Ibid : p. 111.

(٣٧) :

فكوننا ننظر له بوضعه مجرداً ومستقلاً عن الحسى وعن الفكرة (٣٦) .
وولتضح من أن المقصود وراء تحديده فكرة الجميل * هو نقد الفلسفة
الكانطية *

٣ - الجمال فى الطبيعة وسمااته :

إذا كان الجمال عند هيجل هو الفكرة التى تمير عن الوحدة المباشرة
بين الذات والموضوع ، فإن هذه الجمال لا يتحقق الا فى الجمال الفنى ، لأنه
ينبع من الروح (أو الانسان) بينما الجمال الطبيعى هو أول صورة من
صور الجمال ، لأنه الصورة الحسية الأولى التى تتجلى فيها الفكرة ،
والطبيعة - تسمى عند هيجل - هى الفكرة فى الآخر ، والفكرة هنا ليست
الفكرة فى ذاتها ، وإنما هى الفكرة مطبوعة فى وسط خارجى حسى ، وإذا
كانت الطبيعة جميلة ، فهناك درجات لهذا الجمال مرتبة حسب اقترابها
من الكائن الحى : (الانسان) الذى يمثل الوحدة الجوهرية بين الجسم
والروح ، ولذلك فادنى درجة من درجات الجمال الطبيعى هى جمال المائدة
الجامدة بما هى كذلك ، لأنه ليس فى المادة الجامدة وحدة فكرية بين الفكرة
وتحلقها الخارجى ، ولذلك تصعد الى درجة أرقى فى الجمال - حين تصل
الى الظواهر الطبيعية العضوية - التى نجد فى النباتات ، حيث نجد
تناسقها بين الأجزاء ووحدة بينها ، ثم تصعد درجة أخرى فى الحياة
الحيوية التى هى أرقى من الحياة النباتية ، لأنها تبرز الفكرة ، أى الوحدة
فى الاختلاف (٣٧) * وإذا كان هيجل يدرس الجمال فى الطبيعة ، فإنه
يدرسه لكى ينفذه ، ولكى يبرز النقاىس الموجودة فيه ، أى لكى يبرز
الجمال الحقيقى ، وهو الجمال الفنى بوصفه جمالا يميز عن اللا تناهى
والحرية ، ولأنه يميز عن الفكرة التى هى لا متناهية بشكل مطلق ، ولذلك
فالفن وحده هو الجميل حقا ، وجمال الطبيعة أدنى مرتبة من جمال الفن
بنفس الدرجة التى تقل بها الطبيعة بصفة عامة عن الروح ، لأن الفن هو
خلق للروح . ورغم ذلك يتوقف هيجل طويلا أمام الجمال فى الطبيعة

Jack Kaminsky : Hegel on Art. An Interpretation of (٦١)
Hegel's Aesthetics, State University of New York Press, 1962,
p. 10.
Hegel : Aesthetics, p. 118.

ليهدرس سماته وخصائصه ، من خلال جدل النفي الهيجل *Negative Dialectic* فينتقل انتقالا منطقيا من الطبيعة الجامدة الى الطبيعة النباتية الى الطبيعة الحيوانية ، وهو يبحث عن فكرة الجمال وعن تحققها المعنى ، فيدرك أن الجمال في الطبيعة يفتقد الى المثال ، « بمعنى أن فكرة الجمال في الطبيعة لا تتشكل تشكلا دالا على تصورهما العقلي في الطبيعة » (٢٨) بينما في الجمال الفني تتحول الى مثال ، بمعنى أن الفن — هنا — يرتفع بالكائنات الطبيعية والنفسية الى المستوى المثالي ويكسبها طابعا كليا حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقفية ، فالفن الجميل يرد الواقع الى المثالي ويرتفع به الى الروحانية (٢٩) وهذا ما يفتقد اليه الجمال في الطبيعة . ويمكن أن نتساءل لماذا يميز هيجل بين الانساب وبين الطبيعة والحيوان ، هذا التمييز الذي يؤسس عليه تمييزه بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ؟

والحقيقة أن هيجل يجعل من الانسان كائنا ارقى من الموجودات الاخرى نتيجة لان وجود الانسان — في الحياة — ينطوي على عدة سمات : اولها : أن الكيان المضمون والجسماني يتبدى بوصفه كلية مثالية تكشف عن الجوانب الروحية الداخلية فيها ، بينما الطبيعة في جامد لا تكشف عن هذا الطابع المثالي ، وثانيها : أن النفس الانسانية تنصنع عن جوانبها الداخلية ، وثالثها : أن كلية الانسان لا تتحدد بموامل خارجية ، فهي ليست جامدة مرتبطة بالمكان الذي توجد فيه كالأجسام التي لا تتحرك الا بقوى خارجية بل ان كلية الانسان تنصاع في حركتها وصيرورتها نتيجة لموامل داخلية ، فترجع الى نفسها ، وتجد غايتها في داخل ذاتها ، ولذلك فإن أهم ما يميز الانسان عن الطبيعة الجامدة ، والحيوان — عند هيجل — هو الحرية والاستقلال ، وتظهر هذه الحرية — بصورة رئيسية — في الحركات المعنوية للسان ، بينما الحيوان حتى حين يصدر أصواتا ، فإنه لا يصدرها الا نتيجة لدافع خارجي (٤٠) ، وإذا كان الانسان يعيش في بيئة خارجية مثل الحيوان ، فإن الطابع المثالي يظهر عند الانسان حين يخضع العالم الخارجي من أجل ذاته عن طريق استعماله للأشياء الخارجية.

(٢٨) د. اميرة حلمي مطر : قصة الجمال ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٤ .

من ١١٢ — ١١٤ .

Hegel : op. cit., p. 122.

(٣٩)

Ibid : p. 122.

(٤٠)

أى إعادة انتاج ذاته بلا انقطاع على حساب ما ليس هو ذاته (٤) • وهذا الطابع المثالي هو الفكرة الجوهرية - لدى هيجل - التى تميز الوجود فى الحياة لدى الانسان عن الكائنات العضوية واللا عضوية الأخرى ، ولذلك اذا نظرنا الى الجمال الطبيعى على ضوء هذا المفهوم السابق الذى يفرق بين الانسان والكائنات الآخر ، سنجد ان الجمال الطبيعى ليس جميلا فى ذاته ولذاته ، وليس موجودا بسبب ظاهرة الجميل ، وانما هو جميل بالنسبة للآخرين ، أى بالنسبة الينا - نحن - أى بالنسبة للوعى المدرك للجمال (٤١) •

لكن لماذا تبدو لنا بعض الأشياء والكائنات الطبيعية جميلة فى الـ ه هنا « المباشر ؟ هل نتيجة لحركة الحيوان ، أم نتيجة للطريقة التى يشبع بها احتياجاته ؟

ولكى يجيب هيجل على هذا التساؤل ، فانه يقارن بين الجمال الطبيعى ، وبين الجمال الفنى ، لكى يظهر لنا خصائص الجمال الطبيعى ، فمثلا اذا كنا نعجب بالحركة لدى الحيوان ، سنجد أنها اعتباطية ، بحيث تبدو وكأنها محكومة بالمصادفة ، بينما الحركة فى الموسيقى والرقص ليست اعتباطية وانما منظمة ومحددة وعينية وإيقاعية ، وهى حركة مقصودة بينما الحركة عند الحيوان هي اندفاع ناشئ عن إثارة عرضية ومحدودة • وكذلك الطريقة التى يشبع بها الحيوان حاجاته • أما اذا رأينا فى حركة الحيوان تعبيراً عن نشاط عقلائى ، وتعاوناً بين جميع الأجزاء ، فهذا يعنى أننا قد قمنا بصياغة حكم ، وهذا الحكم يصدر عن ملكة الفهم ، ولذلك يرى هيجل ان الحياة الحيوانية ليست ممثلة للجمال ، لان الجمال يستمد مفهومه - لديه - من الشكل الذى يتميز بمداه المكاني أو الزماني ويتمحده وبشكله وحركاته ، بينما الجمال الطبيعى لا يستمد مفهومه من هذا التنوع ، ولا يستمد وجوده من أشكال هذا التنوع ، وانما من الأشياء المحسوسة التى تتجمع وتلتئم لتشكل كلا واحدا • ولهذا فالوحدة فى الجمال الطبيعى غير مقصودة ، لانه يحكمها - فى الأساس - قاعدة أو قانون ، بينما تلاحظ أن الوحدة فى الجمال الفنى مقصودة بين أجزاء العمل الفنى ، أى أن الوحدة فى Harmony لتحقيق التناغم

• (٤١) تظهر هذه الفكرة فى المطلق - فريشا - حين يتحول الذات والوجود الى وحدة واحدة بحيث تجد أن كلا منهما يحيل الى الآخر •
(٤١) على ادم : لاهول فى الآداب والفن والفكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٩ ، ص ٢٢٩ •

الوحدة في الجمال الفني ليست ظاهرة ، وإنما غير مرئية ويتركها الفكر
الجمال الطبيعي ضرورة تملئها طبيعة الأشياء والكائنات الطبيعية ، بينما
في عمق العمل الفني (٤٢) . ونتيجة لهذا ، فإن هيجل يرى أن طريقتنا
في النظر إلى الموضوعات في الطبيعة هي المسئولة عن وصفها لشيء ما بأنه
جميل ، وهذا يعني أن الجمال - هنا - هو حكم ذاتي وليس موضوعيا أي
ليس كائنا في الموضوع الطبيعي ذاته وإنما نسلطه من عندنا ، ومثل
ذلك - ليتدلل على وجهة النظر هذه - أن الأسماء الغريبة وغير المألوفة
لدينا من أشكال الطبيعة والحيوانات (مثل سمكة لها أربع عيون) نطلق
عليها أنها قبيحة ، لأنها لا تشبه العضويات التي اعتدنا على رؤيتها ،
أو التي تتناقض مع تجربتنا اليومية ، وكذلك نطلق صفة الغرابة على
عضويات الحيوانات التي تتجمع أعضاؤها على نحو لا يضافى ذلك الذي
الفناه . بينما تجد العالم المتبحر في دراسة هذه الكائنات - المعتاد على
رؤية هذه الأشكال - لا يرى أنها قبيحة (٤٣) .

وعلى ذلك فإن طريقتنا في النظر إلى الموضوع الطبيعي هي الجميلة
من حيث هي ذاتية ، لأن الوحدة الذاتية لم تصبح وحدة قائمة بذاتها في
الطبيعة ، ونحن حين ننظر للكائنات الطبيعية ، نتركها إدراكا مباشرا ،
ثم نسلط عليها مدلولها ، وفكرتها ، من خلال استخلاص ما هو عام في
الطبيعة . ويستخدم هيجل للتعبير عن ذلك كلمة *Sense* (٤٤) ، بمعنى أن
الإنسان حين يدرك الطبيعة فإنه يسعى للكشف عن العقلانية المجابية
للطبيعة وظاهراتها ، وبناء على ذلك فإننا إذا أردنا أن نتحدث عن الجمال
في الطبيعة ، فإننا نتحدث عن درجة من الجمال أدنى من الجمال الفني ،
لأن النطاق الحسي المعنى للفكرة يكون في الطبيعة أقل منه في العمل
الفني ، ولذلك يمكن أن تصف الطبيعة بأنها جميلة - من حيث هي تمثيل
حسي للفكرة - بقدر ما تكشف الملاحظة الحسية في الوقت نفسه عن

Hegel : op. cit., p. 128.

(٤٢)

Ibid : p. 128.

(٤٣)

(*) يذكر هيجل أن لكلمة *Sense* معنيين متكاملين ، فهي من جهة تعنى ذكاء ،
الإدراك المباشر ، أي الحواس ، ومن جهة ثانية تعنى معنى أو دلالة
Significance الفكر (والكلمة - كلمة لاهنية لها معنيان ، فالحس المباشر ، والفكر) .

Chambers Twentieth
Century Dictionary, 1962, p. 123-53, and see Hegel : Aesthetics,
p. 128-129.

ولهم أن تشير إلى أن هيجل يستخدم هذه الكلمة بمعنيها معاً ، لأن إدراك الطبيعة
ودلالتها مرتبطان بالحس أيضاً .

الضرورة الباطنية للتنظيم الشامل وعن نوافقه . ولكن تبقى الوحدة بين التشكيل الجسي للفكرة داخلية لا تعرض نفسها للحدس في شكل فكري (٤٤) .

ويسرف هيجل الجمال الطبيعي بأنه التلاحم بين التشكيلات الطبيعية العينية وبين المادة في هوية مباشرة ، فالشكل - في الطبيعية - ملازم للمادة بوصفه ماهيتها الحقيقية ، وهذا ما نجده - على سبيل المثال - في قطعة البللور الطبيعي الذي تعجب بتشكيلاته ، ونجده - كذلك - في الحيوانات وفي أعضائها وفي حركاتها . ونتيجة لهذا الطابع للامتصين للحياة الباطنية في الجمال الطبيعي ، يتضح لنا أن الجمال الطبيعي يبدو لنا في صورة التوافق بين الأجزاء ، فتشكيل طائر - مثلاً - يقتضي بالضرورة توافقاً معيناً بين الأجزاء تساعد على الطيران . وهذا يعني أن أجزاءه لا تستجيب للاقتضيات خارجية محدودة . والجمال الطبيعي ليس فيه وحدة واحدة ، تحقيقاً للفكرة ، كما هو الحال في العمل الفني ، وإنما نجد تنوعاً ثرياً من الموضوعات والأشكال تظهر في الجبال والأنهار والأشجار والحيوانات . وفي داخل هذا التنوع الطبيعي ، نلاحظ توافقاً ممتناً بين الأجزاء المكونة للمشاهد الطبيعي . تنير فينا الاهتمام . ولذلك تقوم علاقة خاصة بين الجمال الطبيعي ، وبين ما يثيره فينا من انفصالات ، فمثلاً مكون الليل ، وضياء القمر ، وروعة منظر البحر ، وجلال السماء ، كل هذه المشاهد نمطها دلالات ومعاني لا تنتمي لمشاهد نفسها ، بل تنتمي إلى الحالات النفسية والانفصالات المتولدة عنها ، فحين تعجب ببعض الحيوانات ، فإن هذا يرجع إلى تصورنا الخاص عنها ، وإلى حالتنا النفسية الخاصة (٤٥) .

ويرى هيجل أن الحياة الحيوانية هي ذروة الجمال الطبيعي ، لأنها تعبر عن درجة معينة من العلاقة بين النفس والجسد ، رغم أن عضو الاحساس لدى الحيوان محدود ومرتبطة ببعض الصفات ، لأن الدورة الحيوية ضيقة ، واهتمامات الحيوان مرتبطة بالحاجات الطبيعية مثل الغذاء والتناسل ، ولذلك فحياة الحيوان الطبيعية لا تكشف عن نفسه ، ولا تجعلها تنبثق من الداخل ، والإنسان وحده - أو الأنا الواعي - هو القادر على أعضاء الطابع المثالي الروحي على الواقع ، ولذلك يرتدى الواقع الخارجي شكل الفكرة . وتلك هي النقيضة الرئيسية من نقائص الجمال

Hegel : op. cit., p. 120.

(٤٤)

Ibid : p. 22.

(٤٥)

الطبيعي التي تجعله أدنى من الجمال الفني ، لأن الجمال لدى الحيوان جمال مجرد ، أي أن هيئة الحيوان أو شكله لا تنم عن تعبير داخلي عميق ، لأن الحياة الداخلية وقب على الإنسان الذي تجسد لديه امتلاكاً للحياة النفسية أو الفكرة التي تتجسد في الجسد ، ولذلك يفقد الجمال الطبيعي إلى المثال (المثال الأعلى في الفن) (٤٦) وإذا كان الجمال الطبيعي هو الجمال المجرد الخارجي ، فكيف يمكن تحليل هذا الجمال الطبيعي ؟ ثم ما هي السمات العامة للجمال الطبيعي ؟ أن الجمال الطبيعي ، كما يظهر عند الحيوان بوصفه أرقى من الجماد والنبات ، له طابع محدود ، لأن داخله ، بدلا من أن يتجسد عينيا في شكل وحدة النفس ، يبقى في حالة تجريد وعدم تعين . ولذلك يرى هيجل أن الجمال الطبيعي مرحلة من مراحل الجمال بشكل عام ، ولم يتوصل بعد إلى الوحدة العينية للفكرة ، التي تتحقق في شكل ، ولذلك لا يمكن البحث عن هذه الوحدة في الجمال الطبيعي ، وأقصى ما يمكن أن تقدمه - بخصوص تحليل الجمال الطبيعي - هو فحص تحليل لمختلف العناصر التي يتركب منه الجمال الطبيعي ، ولذلك إذا فصلنا عناصر الجمال الطبيعي عن بعضها البعض سنحصل على تعين خارجي ، ولكن لا نحصل على الشكل الحائث للفكرة الشاملة ، لأن الجمال الطبيعي هو جمال مجرد لم يتوصل إلى التعبير عن الوحدة العينية بين الداخل والخارج . ولذلك تبقى الوحدة في الجمال الطبيعي وحدة خارجية (٤٧) .

أما السمات العامة للجمال الطبيعي ، فهي التناظم - Regularity - والتماثل Symmetry والتبعية للقوانين Conformity to Law والتناغم Harmony . (٤٨) .

أما التناظم فالمقصود به في الجمال الطبيعي هو تكرار وجه واحد بشكل معين ، مما يعطي الشكل الطبيعي وحدة ما ، وهذه الوحدة بعيدة عن الكلية العقلانية للفكرة العينية ، لأن الجمال الطبيعي يوجد بالنسبة للكلية الفهم المجرد التي تعقل التماثل والتماثل المجردين ، بمعنى أن التناظم هنا مجرد وليس عينيا (٤٩) .

Ibid : p. 132. (٤٦)

Op. Cit., p. 132-133. (٤٧)

Ibid : p. 134. (٤٨)

Ibid : p. 134. (٤٩)

يجب أن نغير إلى أن كلمة التناظم Regularity هي ترجمة للكلمة الألمانية . Regelmässigkeit .

أما التماثل فهو يشبه التناغم ، لأنه يتمثل في تكرار شكليين ، يتناوب كل منهما مع الآخر . بينما التناغم هو تكرار شكل واحد ، والتماثل حدة أكثر تنوعا ، لأنه ليس هناك تساوي بين الوحدات ، وهو تناوب انتكاس مع شكل آخر يتكرر بدوره وهو غير مساو وغير مماثل للشكل الآخر . ونلاحظ أن الجماد كالبلورات لها تشكيلات لا حياة فيها ، تتميز بالتناغم والتماثل التي تلعب فيهما التجريدات دورا غالبا ، بينما يرى هيجل أن النبات متفوق على البلور ، ويظهر فيه التناغم والتماثل أيضا ، ولكنه لا يملك الحياة المتحركة ووحدة الاحساس . وأشكال الأوراق والبراعم في النبات شبيهة بأشكال البلورات التي تعتمد على التناغم والتماثل ، التي تظهر أيضا في الحيوان ، التي تتمثل في وجود عينين وذراعين وساقين ، وبعض الأجزاء غير المتناظرة مثل القلب والرئة . ونلاحظ أن الجمال الطبيعي هو جمال مجرد لأن سمات الجمال الطبيعي - وهي النظام والتماثل والتناغم والتبعية للقوانين - لا تمر عن الدخيل . فمثلا صورة المجموعة الشمسية ، ودوران الكواكب حول الشمس ، تنتج من طبيعة القوانين الصارمة التي تنصاع لها الكواكب في دوراتها حول الشمس مثل قانون الجذب والطرود . فالتناغم والتماثل يظهر - هنا - في المجال الطبيعي نتيجة لفعل القوانين التي تحدد الأشكال الباقية التنوع للمكونات الحية العليا ، فتبرز الفروق المختلفة بين العناصر ، كما تبرز الوحدة أيضا (٥٠) .

وهذا يعني أن القانون يمارس سلطاته بكيفية مجردة في الطبيعة ، دون أن تتأثر عنه إتاحة فرصة لظهور الفردية ، ولذلك تبقى الحرية مفتقدة ، ولا تظهر - أيضا - الذاتية التي تضيئ الطابع المثالي والروحي على الواقع في الجمال الطبيعي . أما الانسجام (التناغم) Harmony في الجمال الطبيعي ، فهو ينتج عن العلاقة بين الفروق الكيفية التي تظهر كوحدة متناسبة تبرز كوحدة واحدة ، ويظهر التناغم واضحا في توافق الأضداد بين الكواكب والنجوم في المجموعة الشمسية التي تبدو ككلية جوهرية . ولكن التناغم في الطبيعة مختلف عن التناغم في العمل الفني ، لأنه قابل للإدراك الحسي فقط ، ولا يقدم الذاتية الحرة ، بينما التناغم في الموسيقى - مثلا - يعبر عن ذاتية أسمى وأكثر حرية ، كما سيتأتى عرض ذلك بالتفصيل حين نعرض لنظرية الموسيقى عند هيجل (٥١) .

بعد أن حلل هيجل الجمال الطبيعي ، وخلص الى أنه جمال أدنى من الجمال الفني ، فانه يبين أن ما يقصده من موضوع دراسته عن الجمال هو الجمال الفني بالتحديد وكان تحليله للجمال الطبيعي مقصدا للجمال الفني ، على أساس أن الجمال الطبيعي هو أول تمييز عن الجمال . ويمكن هنا أن نتساءل كيف يختلف انجمال الطبيعي عن الجمال الفني ؟ وماذا يكون الجمال الفني أكمل وأسمى من الجمال الطبيعي ؟ ، هل لأن الطبيعة ناقصة بالضرورة ، وبالتالي فجمالها ناقص ، وكيف يظهر هذا النقص ؟ والحقيقة أن هذه التساؤلات تبرز ضرورة المثال ideal وأهميته في فكرة الجمال ، فاذا تحدثنا عن الجمال بوصفه فكرة ، أي عن الجوهرى والكل والعام في الجمال ، فإن هذا تجد جذوره لدى أفلاطون (*) الذي يرى أن الفكرة هي وحدها الحقيقة ، ولكن يختلف أفلاطون عن هيجل ، في أن الفكرة الأفلاطونية لم تأخذ بالمعنى الحق لكلمة الفكرة الذي نجده عند هيجل ، بمعنى أن الفكرة عند أفلاطون تطابق الحقيقة إذا نظرنا إليها في شموليتها وكنيتها ، بينما عند هيجل لابد للفكرة لكي تكون مطابقة للحقيقة أن تتجاوز طابع الذاتية لكي تتوضع في الواقع الخارجى الموضوعى ، وتحقق وحدتها الفكرية بين الذات والموضوع ، فلا بد للفكرة - لدى هيجل - من أن تتجسد في الفرد المعنى الحر ، ومثال ذلك : أن الحياة مثلا لا توجد الا في شكل كائنات حية فردية ، والخير لا يتحقق الا عن طريق بشر افراد ، وكل حقيقة لا تكون حقيقة الا بالنسبة لوجعي يعرف .

ولذلك يحرص هيجل على تجاوز الطابع السلبي للفكرة ، ويفرض الفصل بين وجود الفكرة وتمثيلاتها الواقعية ، ويفضل هذه الوحدة الايجابية ، توجد الفكرة وجودا ايجابيا بالنسبة الى ذاتها ، وتكون وحدة ذاتية لا متناهيتين ، ويواسطتهما تنتسب الى ذاتها (٥٢) .

وبناء على ما سبق يمكن تصور فكرة الجمال بوصفها ذاتية عينية

(*) ان الفن عند افلاطون لا يحاكي الطبيعة ، وانما يحاكي الحقيقة المثالية ، والحقيقة انه رغم الاختلاف بين افلاطون وهيجل ، الا انه يمكن ان تلحظ آثار الأخير بافلاطون لاسيما فيما يتصل بالبعد الكلى في الفن ، وقد عرض افلاطون لأرائه الجمالية في محاورات هippias ، وايون ، والجمهورية في الكتاب الثالث والعاشر .

See : K. Aschenbrenner & A. Imberg : *Aesthetic Theories : Studies in the Philosophy of Art*, New Jersey, pp. 1-36.

Hegel : *Op. cit.*, p. 143.

Ibid : p. 148.

الى جانب شموليتها أيضا ، فهي ليست فكرة الا بقدر ما تجد واقعها في
الفردى المعنى .

والفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني . لن الفكرة في الجمال
الطبيعي لتحقيق في الفردى الطبيعي المباشر ، وهو الفردى الذى لا يسمى
الى التمييز عن الداخلى فى الخارج ، وانما الخارجى يبدو وكأنه لا صلة له
بالداخلى ، ومثال ذلك : هيئة الحيوان الذى لا يتم تمييز وجهه عسا فى
داخله ، بينما الفكرة فى الجمال الفني تتحقق فى الفردى الروحي ، وهو
الشكل الذى يطابق الكلية الحقيقية لمضمون الفكرة ، لأن تشكيلات الروح
فى الانسان اكبر واغنى ، ولذلك تستخدم وسائل متعددة للتعبير عن ثراء
الروح وغناه (٥٣) . ونلاحظ أن الوجود المباشر الذى يبدو الفرد فيه
وكانه محروم من الحرية - وهي أساس الجمال عند هيجل - لأن الفرد
يكون فى حالة تبعية لأشياء مغايرة لذاته ، ويبدو الرابط بينه وبين الواقع
الخارجى وكأنه أت من الخارج ، أى يبدو كأنه ضرورة خارجية مثلما يوجد
الحيوان فى حالة تبعية دائبة للطبيعة الخارجية من برد وجفاف وقلة
غذاه . ولكن الانسان يتعرض فى وجوده الجسماني لنفس حالة التبعية -
وان كانت فى درجة أقل - للقوى الطبيعية الخارجية ، ويتعرض للمخاطر
نفسها ، وللوانع التى تعوق تلبية احتياجاته الطبيعية . ولكن كلما
صعدنا الى الحاجات الروحية ، سنجد أن التبعية ليست مطلقة ، وانما
نسبية تماما ، فالانسان لا يبدو فى المسالم الروحي عالما قائما بذاته ،
وانما هو يحرص على فرديته ، فيقلد - أحيانا - وسيلة فى خدمة آخرين ،
وفى خدمة غاياتهم المحدودة ، وأن يستخدم الآخرين كوسائل له (٥٤) .

وهنا يرصد هيجل أن نثر (*) الحياة اليومية يظهر ، حين يجد
الانسان الفردى نفسه فى حالة تبعية لحوامل خارجية مثل القوانين
والمؤسسات السياسية ، ويشعر أنه مجبر فى الامتثال لها دون أن يتساءل
هل تتفق أو لا تتفق مع كيانه الداخلى ؟ أى أن النثر يرتبط بالوجود

Ibid : p. 144.

(*) كلمة النثرى prose لها معنيان ، فهي تعنى لديه النثرى ، وتعنى أيضا

Ibid : p. 144.

فى نفس الوقت المبتذل ، وحين يقول هيجل عن شيء ما أنه نثرى ، فانه يقصد فى الوقت
نفسه أنه مبتذل وعادى .

الطبيعي المباشر ، بينما الشعر (٥٥) يرتبط بالوجود الكلي الروحي ، الذي يرى فيه الفرد أنه جزء من الكل الاجتماعي الذي ينتهي إليه ، ولعل هذا ما حدا بأحد الفلاسفة المعاصرين ، وهو جورج لوكاتش G. Lukacs إلى القول بأن نشأة الرواية (النثر) مرتبطة بوجود هذا الانفصال بين الأنا الفردية والكل الاجتماعي (٥٥) ، ونتيجة لعدم وعي الفرد يحدى اتفاقه أو اختلافه مع المؤسسات الاجتماعية ، فإنه يشعر بعدم الحرية ، ويتبدى العالم - لديه - بوصفه كثرة من التفاصيل التي تنقسم إلى عدد لا متناه من الأجزاء ، ولذلك تبقى حرية الفرد شكلية ، لأن إرادته ليست تابعة من داخله عن وعي ، وإنما مرتبطة بالعوامل الخارجية الطبيعية ويتمرد عليه تخطي حدوده . ويرصد هيجل - هنا - أن الوجه الانساني يحمل تمييزا ما دائما ، فبعض الوجوه تحبل أثر الأهواء المنمرة ، بينما وجوه أخرى تنم عن تسطح وعقم داخليين ، وتجد الوجوه تحصل تمييزا يختلف عما نالقه من تميزات ، ويتميز الأطفال - أجمل المخلوقات في رأي هيجل - بوجوههم التي تبقى الخصوصيات الداخلية في حالة عدم تفتح ، لأن صدورهم لا تعيش بأي هوى محدد ، ولا تغلق الهموم الانسانية في الخفاء طابع الضرورة الكثبية على وجوههم ، ولكن على الرغم من أن الأطفال يبدوون وكأنهم يحتون الامكانيات كلها ، فإن وجوههم تفتقر إلى أعماق سمات الروح (٥٦) . ويريد هيجل ان يخلص من هذا ، إلى تقسيم الوجود إلى نوعين ، أولهما : الوجود الطبيعي المباشر ، الذي يعتمد على الوجود الفيزيائي والمادى وطابعه الاناسي هو التناهي ، وهذا الوجود ينحصر عن نفسه في حياة الحيوان ، والمرحلة التي ينغمس فيها الانسان في الوجود الحسي ، ولا يتجاوزه ، والجمال الذي يعبر عنه هذا الوجود الطبيعي المباشر - هو الجمال الطبيعي ، والانسان في حالة الوجود الطبيعي المباشر يشعر بجزءه نتيجة للحدود المتناهية التي تحيط به من العالم الطبيعي والمادى ، وتحاول أن تجتثها تأهب لها (٥٧) .

... وثانيهما : الوجود الروحي ، وهو الوجود اللامتناهي ، وهو الذي يتطابق فيه الفكرة مع واقعها المئني ، وفي هذا النوع من الوجود ، يصح

(*) بقصد هيجل معنى Poetry هنا الفن الذي يعبر عن الخال ، ويضفي عليه معنى واقعي ، أي الأشياء .

G. Lukacs : The Meaning of Contemporary Realism, Merlin (٥٥)
Press, London, 1979, p. 27.

Hegel : Aesthetics, p. 181, (٥٦).
Ibid : p-144, (٥٧).

الإنسان الى الحرية ، على مستوى أعلى ، حيث يجدها في الفن ، لأنه يشعر أن الحدود المتناهية للطبيعة ولذاته ، لا تعبر عن إشكال الروح وغناه ، فيسعى الى توسط أشكال أخرى ، يعبر بها عن نفسه ، بدلا من التعبير المباشر من خلال الوجه الانساني ، ولذلك يسعى الى الفن ، فيكتشف الإنسان أن واقع الفن يكونه المثال ideal (٥٨) . وهذا يعني أن الجمال الفني ضرورة تستلزمها قصص الواقع المباشر ، لأنه يفضل الفن ، تمنع الحقيقة من محيطها الزمني ، ومن ارتباطها بالأشياء المتناهية ، وتكتسب في الوقت نفسه تعبيرا خارجيا تستشف من خلاله غنائة الطبيعة والبشر ، وتكتشف الحرية والقص .

٤ - الجمال الفني أو المثال (The Beauty of Art or the Ideal)

بعد أن استعرض هيجل الجمال الطبيعي ، وبين أوجنه النقص المختلفة ، التي لا تجعله ممعرا عن فكرة الجمال من حيث هو فكرة لها تعينها الواقع ، يرى هيجل أن الجمال الفني يعبر عن فكرة الجمال من خلال التوسط أي المثال ، بينما الجمال الطبيعي هو جمال مجرد ومباشر دون توسط . لكن كيف يتناول هيجل الجمال الفني ؟ . يتناول هيجل الجمال الفني من خلال حديثه عن ثلاث نقاط رئيسية وهي :

(أ) المثال .

(ب) العمل الفني بوصفه تحققا للمثال .

(ج) ذاتية الفنان الخلاقة بوصفه مبدعا للجمال الفني .

(١) المثال كما هو : The Ideal as Such

إن مدخل هيجل للحديث عن المثال هو الفردية الجميلة Beautiful Individuality ويقصد بها النفس التي تستطيع أن تظهر بتمامها ، وتعتبر عما في داخلها في الفن ، وبالفن ، وهنا ، يظهر أستفادة هيجل من

Ibid : p. 152.

(٥٨)

مفهوم النفس الجميلة عند شيلر (٥٩) التي اتخذها أساسا جاليا في فلسفته ، وتجد هيكل يستفيد بها هنا ، من حيث هي تعبير عن الوحدة بين الداخل والخارج ، أو الذات والموضوع ، بحيث يكون الخارج معبرا كإقصى ما يمكنه أن يستطيع عن الداخلية الصيقة ، ويستعين هيكل ببعض آيات من افلاطون (١٠) لكي يبين أن الفن الجميل يجعل عن كل وجه من وجوهه Argus (١١) ، له ألف عين ، كي تتبدى النفس الروحية المميزة في جميع شروط الظاهر وإحتمالاته ، أي أن الفن يساعدنا في رؤية ما لا يرى ، وتغدو - الأعمال الفنية الجميلة - هي العين العاكسة للنفس الحرة في كل لا تناهيها الباطن (١٢) . ويقصد هيكل بالفردية الجميلة تلك الشخصنة الفردية المميزة التي تتجاوز وجودها الطبيعي الحسي المباشر وترتفع إلى مستوى الحرية والاستقلال الذاتي غير المتناهي ، ويتم هذا التسامي عن طريق الفن ، بيد أنه لا بد أن تكون النفس ذات مضمون روحي واسع حتى يتجسد في الفن ، لأن النفس المبسطة الأسيرة - والمنفصلة - في الحياة الحسية ، تكون غير واعية بمضمونها المحدد ، وعلاقتها بالواقع الخارجي ، لأنه إذا كانت النفس ذات مضمون ناقص أو مشوه فإنه يتمكس في الفن - بدوره - في شكل مجرد ، ولهذا فإن النفس الواعية بمضمونها الروحي تجد في الفن مجالها الأثير لتحقيق التوافق بين الداخل والخارج ، لكن بشرط أن يكون الداخل متوافقا مع ذاته لأن هذا هو الشرط الوحيد لامكانية كشفه الخارجي (١٣) . فمن طريق الفردية الجميلة يستطيع الفن أن يستعيد العرش والخارجي ، ويدع جانبا كل ما لا يتطابق في الخارج مع الفكرة ، ونتيجة لهذا التطهير Catharsis يخلق الفن « المثال » .

(٥٩) ترتكز نظرية شيلر على الفراض أن الإنسان يتبع عالمين (عالم الحس . وعالم الروح) كما أنه مطالب بتلبية كلا الطرفين . ولذلك يرى أن الجمال هو الذي يوفق بينهما رغم ما فيهما من تضارب ، فالجمال بين المادة والشكل ، وبين الحس والعقل ، وبين الذاتي والموضوعي وأن يصبح الإنسان حرا لا بعد تحقيق هذا التوافق ، وهذا يتم عن طريق التربية الجمالية للإنسان ، ولذلك فإن مفهوم النفس الجميلة ليس وسيلة لتحقيق التوافق النفسي فحسب ، وإنما لتخليص المجتمع من شروره أيضا

Hegel : Aesthetics, p. 153-154.

(١٠)

(*) أرجوس Argos هو إله من أمراء مدينة أرجوس Argos : : يقول الأساطير اليونانية أنه كانت له مئة عين ، وأن خمسين منها كانت تباري مقترحة دوما Joseph Kaster : Mythological Dictionary (Art : Argus), A Wide View, Perigee Book, New York, 1980.

Hegel : op. Cit., p. 154,

(١١)

Ibid : p. 155,

(١٢)

ويمكن أن نضرب مثالا يوضح ذلك من خلال الرسام - رغم أنه أقل اهتماما بالمثال في الفن من وجهة نظر هيجل - حين يرسم أنسانا (بورتريه "Portrait") ، فإنه يفتح جانباً جميع الخصوصيات الخارجية للهيئة مثل الشكل واللون ، أي يستبعد الجانب الطبيعي المباشر من الوجود المحدود ، فلا يحرص تماثلاً على نقل مسام الجلد مثلاً ، ولكننا نجده يصور الطابع العام للشخص الذي يرسمه ، وينقل لنا خواصه الروحية الدائمة (١٣) وهذا يعني أن الفنان يستبعد المحاكاة الآلية الساذجة التي تصر على تصوير الشخص في حالة سكون تصويراً سطحيًا وخارجيًا ويهتم بإبراز العالم التي تعبر عن داخلية الشخص بالذات (١٤) . وهذا ما نجده في مسود السيد العذراء بريشة رافائيل *Raffael* (١٤٨٣ - ١٥٢٠) التي لا تحرص على تصوير الملامح الدقيقة والشخصية للسيدة العذراء بقدر ما تحرص على أن تمثل الوجه والعينين والأنف والفم التي تتوافق مع الحب الأموي ، السعيد والفرح والورع والمتواضع مما فهو يظهر الطابع العام الروحي الذي يريد المثال أن يؤكد . فالثال لا يظهر طبيعته الحقة الا حين يعيد إدراج الوجود الخارجي في الروحي بحيث يفقد الواقع الخاوي الظاهري مطابقاً للروح وكاشفاً له (١٥) .

وهذا يعني أن هيجل لا يقول بمودة مطلقة إلى الداخل ، وإنما المثال - لديه - هو الواقع المستنبط من كتلة الخصوصيات والأشكال بحيث تتبدى الداخلية في هذه الخارجية والممارسة للصومية وتأخذ بشكل الفردية الحية . وقد عيّن « شيلر » عن المعنى الذي يقصده هيجل في قصيدته له بعنوان المثال والحياة (١٦) حيث يعبر عن المثال الذي يتجاوز الوجود الطبيعي المباشر المرتبط بالحاجات الوضعية ، بحيث يفقد الظاهر والخارجي تعبيراً عن الحرية الروحية الداخلية . حيث يرى - في قصيدته أن المثال هو بلد الأرواح المتمرد عليها الحياة في الوجود المباشر ، ومهما تكن الأشكال التي يتبدى فيها المثال متصلة ، فإنه يضيّع أبداً ، بل يمتدى -

Ibid : p. 158.

(١٣)

(*) من الذين يمثلون ما يقصده هيجل من الفنانين المبرزين نجد جمال كامل وملاح طاهر وصبري راضي وأبحاثهم في فن البورتريه التي تنكس السمات التي تصور لطابع المسام للشخصية التي تنكس خواصها الروحية مثل : لوحة : ملاح طاهر عن توفيق الحكيم .

Ibid : op. cit.

(١٤)

(*) هذه القصيدة نشرها شيار في عام ١٧٩٥ ، وعنوانها بالألمانية : *Das Ideal und Das Leben*.

في كل مكان وزمان - الى ذاته . وهذا يعبر عن الجمال الحقيقي للمثال ، فنظرا الى أن الجميل لا يوجد الا كوحدة كاملة وذاتية ، لذلك فالمثال ليس كثيرة مشتتة ، وانما وحدة عميقة تتعني في الخارج (٦٥) ونلاحظ - هنا - استفادة هيجل من نظرية شيلر الجمالية ، لاسيما أن النفس الانسانية لدى شيلر جوهرها الأساسي هو الحرية ، والفردية الجميلة التي يؤسس عليها هيجل فهمه للمثال جوهرها هو الحرية أيضا ولذلك ربط هيجل بين المثال والحرية .

١ - المثال والطبيعة :

تحدث هيجل عن العلاقة بين المثال والطبيعة ، وأوضح الفروق بينهما ، لكي يبرز الطابع الأساسي للمثال ، ولكي يحدد أيضا - على نحو جلي - ماذا يقصده بمصطلح المثال لديه ؟

ولذا كان لابد أن يكون العمل الفني طبيعيا ، أي ظاهرة لنا بشكل حسي ، فإن هذا لا يعني أن ينسخ الفنان الطبيعة كما هي ، أو يحاكي تصور ما في عقله ، كما هو الحال عند أفلاطون الذي يريد من الفنان أن يغفل الجوانب الحسية ، لكي يقدم لنا المثال الأثلي وانما هيجل يرى أن المثال يقوم على تصوير الطابع المثالي (*) للأشياء ، ولا يقوم على تصوير الطبيعة كما هي ، وهذا يعني قلب الجوانب الروحية على حساب المظهر الحسي الخارجي . والواقع أن هيجل حريص على توضيح هذه العلاقة بين المثال والطبيعة ، لأن هذه القضية كانت مثار اهتمام وجادل في عصره ، كما يخبرنا - بذلك - في محاضراته حول الفن الجميل ، وهو يذكر من الذين طرحوا هذه القضية - العلاقة بين الطبيعة والمثال - فنكلمان Winckelmann وهو من رواد الكلاسيكية الجديدة في ألمانيا في ذلك الوقت ، (١٧١٧ - ١٧٦٨) ، وكارل فرديريش فون روموهر Rumohr (١٧٨٥ - ١٨٤٢) ويستشهد هيجل بكثير من أقوالهما من كتابه « بحوث ايطالية » الذي صدر في ثلاثة مجلدات بين ١٨٢٧ - ١٨٣١ (٦٦) أي معاصرة للوقت الذي كان يقوم هيجل فيه بإلقاء محاضراته

Thid. ; p. 187.

(٦٥)

(٦٦) لميزة علمي مطر : الفلسفة عند اليونان دار النهضة العربية القاهرة ١٩٧٧ . Kari Achenbrenner من ٢٢٧ - ٢٢٨ ، وانظر أيضا للنظريات الجمالية اعداد وتحريه

ص ١ - ٢ .

(*) اشياء الطابع المثالي والروحي على الأشياء هو ترجمة لكلمة Idealisation التي لم نجد كلمة مفردة تترجم بها ، وهي تعني عند هيجل تنقية الموضوعات من العرض وإبراز الكلي فيها ، وهذه الكلمة تختلف عن المثالية Idealism كنزعة فلسفية .

فى علم الجمال ، ولذلك فقد حرص هيجل على ابداء وجهة نظره حول هذا الموضوع ، لعدة أسباب ، أولها : أن هيجل كان مرتبطا بالحياة السياسية والفكرية فى عصره ، وثانيها : لأنه يرى أن الفلسفة لابد أن تبهر عن روح العصر الذى تنتمى إليه ، وثالثها : أنه حرص على تقديم نظرية جمالية فى الفن تقوم بطل كثير من الإشكاليات التى كانت مثارة فى ذلك الوقت .

وكعادة هيجل حين يتناول موضوعا من الموضوعات ، فإنه يبدأ بالكشف عن الطابع العينى لأى فكرة يتناولها ، ولذلك فإن ينقل الحديث حول العلاقة بين المثال والطبيعة من الحديث المجرد الى الحديث العينى ، الذى يوضح هذه العلاقة من خلال فنون بعينها ، ولذلك فإن أول ملاحظة يبدئها حول المناقشات التى كانت دائرة حول هذا الموضوع ، هى أن هذه المناقشات كانت تتحدث عن العلاقة بين الطبيعة والمثال من خلال فن واحد بعينه وهو فن الرسم ، على أساس أن فن الرسم يوضح العلاقة بينهما ، ولأن الرسم يبين لنا - للوهلة الأولى - موقف الفنان من الطبيعة ، فهل هو يقلدها ، أو يحاكيها ، أمليه مثال يريد أن يمثل تمثيلا حسيا (١٧) . بينما يرى هيجل أن هذه القضية ليست خاصة بفن من الفنون ، وإنما تشمل الفنون كلها ، ولذلك فهو يصيغ القضية صياغة أكثر تبسيدا على هيئة سؤال هو : هل المفروض فى الفن أن يكون شعرا أم نثرا ؟ ، وبالطبع كما سبق أن أوضحنا أن هيجل يقصد بالشعرى الكلى والجوهرى والروحى ، ويقصده بالنثر الجزئى والمعرض والمبتذل والمادى ، أى أن هيجل يقصد بكلمة شعر Poetry هنا المثال فى الفن ، أى الذى يميز عن الميمرية فى الفن ، بالمعنى السابق الذى قعناه لفكرة المثال عنده . وكذلك فهو يتسائل عما فى الفن من شعر أى من مثال ، وعما فيه من نثر ، أى مبتذل وعادى ، وينقل الطبيعة كما هى . وكذلك فهو لا يقصر أمثال أو الشعرى على فن واحد مثل الرسم ، وإنما يطبق هذا على الفنون كلها ، ولذلك يمكن للرسم أن يميز أيضا عن موضوعات شعرية ، ويمكن للشعر أن يرسم أيضا ، مادام كل منهما ملتزما بالمثال ويمثله العصى (١٨) . وهذا التوحيد المجازى الذى يتم - لدى هيجل - بين المثال والشعر ، يرجع لأن هيجل يعتبر أن الشعر هو اسمى الفنون

Hegel : Aesthetics, p. 160-161.

(*) ان استخدام هيجل لهذه الكلمة على هذا النحو يقترب من استخدام أرسطو لها ، لأن كلمة Poetica التى أخذها أرسطو على كتاب الشعر لا تقتصر فى اللغة اليونانية على فن الشعر ، بل تطلق على كل الفنون الجميلة ، وهى مشتقة من أصل Poiein أى ينتج . انظر نفس هيجل ، ص ١٦١ .

وأكثرها تعبيراً عن المثال ، وسوف أشرح هذا بالتفصيل عند الحديث عن نسق الفنون الجميلة لديه ، ونظرية الشعر لديه

وترتبط طبيعة العلاقة بين المثال والطبيعة الى مفهوم المثال لدى الفنان ، فمثلا الرسم الهولندي (*) رغم أنه يقدم لنا تفاصيل الحياة اليومية للشعب الهولندي ، إلا أنه لا ينقلها كما هي ، وإنما يعيد خلق مظاهر الطبيعة ، أي الموضوعات التي لا تستوقف انتباهنا في الحياة اليومية ، ويوظفها الفنان الهولندي ، لتقدم لنا أشياء لا نستطيع رؤيتها أو ملاحظتها نتيجة لبساطتها ، ودقتها في الحياة اليومية . ويخلص هيجل من ذلك الى أن الفن يقدم لنا الأشياء ذاتها التي نراها في الطبيعة ، ولكن مستنقطة من الداخل ، وهو لا يعرض الأشياء الطبيعية كما هي في الطبيعة ، ولكن بعد أن يكون قد أضفى عليها طابعاً مثالياً ، Idealisation . ويفضل هذه المثالية يضفي الفن قيمة على بعض الموضوعات التي قد تبدو تافهة أو غير ذات قيمة في ذاتها ، ويجعلنا ندرك أبعاداً جديدة في بعض الموضوعات ، والفن يؤثر اهتمامنا ببعض الموضوعات التي قد لا تثير اهتمامنا في الواقع . بالإضافة الى هذا ، فإن الفن يخلد بعض الأحداث العارضة والسريعة التي ما تكاد تظهر حتى تختفي ، مثل الابتسامة العابرة ، أو الانقباض المتأخر الخاف في الوجه ، فيأتي الفنان ويرسمه ، لينتزع هذه اللحظة السريعة من الوجود الفاني ، وهو يدلل بذلك على تفوقه على الطبيعة .

والحقيقة أن ما يأسر اهتمامنا في الأعمال الفنية ، ليس المضمون ذاته فحسب ، وإنما هذا الإحساس بالرضا الذي نقبض به ونحن نتأمل التمثيل الحسي للمضمون ، نتيجة لتصويره أشياء تبدو لنا وكأنها منتزعة من الطبيعة ، بينما هي ليست كذلك ، لأنها مدينة للروح التي أنتجتها بدون مساعدة من وسائل الطبيعة ، ولذلك ينتج العمل الفني - طبقاً لمفهوم المثال عند هيجل - وهو التوسيط بين الوجود الموضوعي الطبيعي الصرف ، وبين التصور الداخلي الخائلي - في إدراك الداخل وإظهاره للخارج وكأنه جزءاً من هذا الخارج وأبسط كل ما هو غريب عن التعبير عن المضمون ، وكل ما ليس له صلة بالتمثيل الخارجي للموضوع ، وهذا يعني أن موقف الفنان من العالم الطبيعي ، أنه لا يقبل أي شيء من الطبيعة

(*) أرتبط الرسم الهولندي بالحياة الاجتماعية للشعب ، ولعل هذا ما جعل علم الجمال الماركسي ، يبرز تحليل هيجل للرسم الهولندي ، انظر علم الجمال الماركسي ، هنري براون .

كما هو ، وإنما يصيغه بصيغته الخاصة ، ولذلك فالفنان حين يرسم الشكل الانساني ، فإنه لا يسلك مسلك مرمم اللوحات القديمة الذي يستنسخ جميع المواضيع الناقصة من خلال تركيزه على التفاصيل الدقيقة ، وإنما يهمل الفنان بعض التفاصيل مثل النمش والبثور الموجودة في الوجه ، التي لا تعبر عن الطابع الروسى للانسان ، ولذلك فحين يختار الفنان الوجه الانسانى كوجه طبيعى ، فإنه يختاره لأنه يصلح بصورة رئيسية للتعبير عن الروسى (٦٨) . ويذكر هيجل مثالا على ذلك . الشاعر اليونانى هوميروس ، فرغم اهتمامه بالعينى والواقعى ، نجده لا يتحدث عن العينى الا بصورة عامة ، ويتضح ذلك حين يصف جسم آخيل (٦٩) فهو يتحدث عن علو جبينه واستواء تكوين انفه ، وطول ساقيه وصلابتها ، لكنه لا يصف كل شيء بالتفصيل الدقيق ، بحيث يبين وضع كل جزء من اجزاء جسمه بالنسبة الى الاجزاء الأخرى . ويوضح هيجل ان هذا يتضح أيضا في القص بشكل عام ، فالشاعر يدلا من ان يصف الشيء - اذا لم يكن هذا ضروريا - فإنه يذكر الشيء فى كلمة هي اسم الشيء ، لأن الكلمة تظهر فيها الفردى بظهر العام ، بحكم كون الكلمة من نتاج التصور (٦٩) . وفى ضوء علاقة المثال بالطبيعة ، يرى هيجل ان هناك بعض الاختلافات بين الفنون فى علاقتها بالطبيعة ، فبعض الفنون ذو طابع أكثر مثالية Ideaalisation بينما البعض الآخر أقرب للدراك الخارجى ، فمثلا النحت أكثر تجريدا فى اتجاhe من الرسم ، وفى الشعر ، أما القصائد الملحمية Eptic Poet فاقبل حيوية من الناحية الخارجية من الشعر الدرامى ، ولكنها من ناحية أخرى تتجاوز الفن المسرحى ، لأن روائد القصائد الملحمية يعرضون - للدراك - لوحات عينية للأحداث (٧٠) .

ويمكن هنا أن نتساءل : هل يقول هيجل بالتعارض بين المثال والطبيعة ؟ ولكنى نجيب على هذا ، لا بد أن نتحدد ماذا يقصد هيجل بالطبيعى ؟ بالطبيعى عند هيجل ، هو الفكرة فى الآخر ، او الجانب الحسى للروح ،

Regel : Aesthetics, p. 163.

(٦٨)

(*) تعتبر الآليات والأدبيات من المصادر الرئيسية للشعر المعنى الذى يعتمد عليها هيجل فى استقائه أمثله وتمازجه منها ، للتكليل على حصة الفكرة فى الفن . وهذا ما سوف نلاحظه طوال تحليلنا لأشعار هيجل فى الفن .

Ibid : p. 162 & p. 165.

(٦٩)

(*) سوف أشير بالتفصيل الى أنواع الفنون الشعرية عند هيجل فى الفصل السادس من هذا البحث .

(٧٠) هيجل : الاستطفا ، ص ١١٧ .

ولهذا فالطبيعي - لديه - يصبح تعبيراً عن الروحي وذلك حين يضفي الفنان عليه طابعاً مثالياً ، ولذلك إذا كان التعارض بين الذات والموضوع ينحل في فلسفة هيغل الميتافيزيقية كما أشرنا من قبل ، فإن الجدل الهيغل يرى أيضاً أنه - في الفن - يتم حل التعارض بين المثال والطبيعة ، فمثلاً الوجه (الطبيعي) للإنسان يعبر عن الحياة الداخلية ، وهذا ما يفسر لنا اختلاف أشكال الوجوه في تعبيرها عن لحظات الأهواء الإنسانية المختلفة ، وحتى الفن الشعبي Folk Art (ويقصد هيغل به الفن الذي يصور مشاهد الحياة الماثلية والشعبية) قد رفعه الهولنديون إلى أسمى درجات الكمال ، رغم أن يحاكي الحياة الطبيعية العادية ، وذلك لأن الهولنديين ، وجنوا مضمون لوحاتهم في أنفسهم ، بحيث عبرت خير تعبير عن العلاقة بين المثال والطبيعة ويتضح هذا في لوحات رامبرانت Rembrandt (١٦٠٦ - ١٦٦٩) في لوحة « دورية الليل » في أمستردام (٤) ، وهذا يعني أن الفن قد يختار موضوعات عادية ، ولكن الفنان يضفي عليها إبداعاً لم تألفها ، ومثال ذلك لوحة « المتسول » التي رسمها برناردو لومارس موريلو Murillo (١٦١٧ - ١٦٨٢) ، (وهو رسام أسباني ، تتجلى في لوحاته بهجة النور Light وعشق التصوف ومن أشهر لوحاته ، « المتسول » ، « وآكل البطيخ ») (٧١) ، فالموضوع قد يدخل في عداد الطبيعة العادية - نقصد موضوع لوحة « المتسول » - حين ننظر للوحة من الخارج ، حيث نجد آلام تربت على الصبي في حنان ، بينما هو يضغضغ يطأنيطة كسرة خبز ، ورغم الفقر ، والألم مبالاة الكاملة ، نشعر بشعور صوفي عميق بالحياة ، ونلاحظ أن هذه اللوحات حجمها صغير ، بمعنى أنها لا تحكي الطبيعة حتى في الحجم ، رغم أنها تصور الحياة الشعبية (٧٢) . والحقيقة أن احتفاء هيغل بالرسم الهولندي فيه رد على الرأي الذي يزعم أن الفن لابد أن يصور المضمون الأسمى والأرفع ، ويعتمد عن الصادق والشعبي ، بحجة أن الفن الكبير هو الذي يقدم القيم الكبيرة الرقيقة ، لأنه لا يمكن للفنان أن يقتصر على تصوير الموضوعات النبيلة فحسب مثل مصور الرسائل والقدسيين ، وإنما لابد أن يستوعب مختلف جوانب الحياة التي تعبر

(*) هارمنزون كان رجسته المعروف باسم « رامبرانت » . من أعظم رسامي هولندا ، أتم بدراسة الظل والضوء في لوحاته . لمزيد من التعميل جولة وجريل للفنانين التشكيليين الذين يلکرم هيغل . انظر :

Peter & Lind Murray : A Dictionary of Art and Artists, Penguin Books, 6872, p. 333.
Hegel : Op. cit., p. 168-169.
Ibid : p. 173.

(٧١)

(٧٢)

عن الروح • ويرفض هيجل أيضا أن يصور الفنان أى موضوع طبيعي ثم يصفى عليه دلالة مفترضة من عنده (*) فالفنان حين يختار موضوعا من موضوعات الطبيعة ، فهو لا يختاره كما هو بذاته ، وإنما من خلال المضمون الروحي الذى يعبر عنه ، بحيث تعتبر الأشكال الطبيعية رمزية بانحنى العام للكلمة ، بمعنى أنها ليست قيمة مباشرة فى ذاتها ، وإنما فى كونها تعبيرات عن العالم المأخوذ ، عالم الروح • وهذا ما يصفى طابعا مثاليا على واقعها خارج الفن ، وبذلك تختلف عن الطبيعي الذى لا يشتمل على شيء ما روحي (٧٣) •

وهذا يعنى - من جهة نظر هيجل - أن الوجه الجميل والمتناغم الشكل قد يكون باردا وعديم التعبير عن الدلالة الروحية ، بينما وجه آخر قبيح ومبتذل وعادى يعطينا تعبيرات روحية عميقة عن الإنسان ، ولذلك فإن تامل فيدياس (**) ، لا تحاول أن تقدم صورة متأنقة وظرفية للإنسان ، وإنما تحاول أن تقدم الحياة المتغلغلة التى تحركه •

ولذلك فإن الفرق بين التصوير المثالي وبين رسم الأشخاص يكمن فى أن المضمون المثالي يظهر فى التصوير المثالي من خلال تكثيف التعبير فى الوجه (٧٤) وهذا يعنى أن الاختيار والجمع والبحث لا تكفى وحسبها ، لكى ينتج الفنان عملا فنيا ، بل على الفنان أن يتصرف كخالق ، أى كبديع ، ويكون لديه معرفة عميقة بالأشكال المطابقة ، ولذلك فهو يخلق أعماله الفنية متمسدا على حساسيته فى إدراك للدلول التى يحركه ، وأن يجد له التمثيل العيني الموافق له •

ب) تعين وتحقق المثال : (The Determinacy of the Ideal)

تناولت فيما سبق المثال كمفهوم ، ولكن إذا كان الجمال الفنى تعبرا عن المثال كفكرة ، فإن هذا يقتضى أن نوضح تعينات أو تحقيقات

(*) يتفق هذا الرأى مع فلسفة هيجل فى الجمال والفن حيث يرى أن الفنان يترك الأشياء لتصح عن نفسها من خلال عمل الفنى ، ولا يستند عليها دلالاته المتصلة •
Ibid : p. 172.

(**) فيدياس : *Platon* : أشهر نحاة أغريقى . كلفه بيريكليس بترتيب البارثينون . ومن أشهر أعماله : جوبيتر الأولي ، وأثينا . تولى حوالى ٤٢١ ق م •
Ibid : p. 173. انظر • (٧٤)

المثال في الواقع ، أي نجيب عن التساؤل. القائل : كيف يستطيع الوجود المتناهي (الواقع الخارجي) أن يمرر عن اللامتناهي (المثال للجبال) من خلال العمل الفني ؟ ويمكن أن نجيب على هذا التساؤل من خلال تحليل ثلاث نقاط لدى هيجل ، وهي :

١ - تعين المثال كما هو *Ideal Determinacy as Such*

٢ - هذا التعين الذي يمرر عن نمو المثال خلال خصوصية الأشكال ، خلال الفروق ذاتها التي تمتص ، وهذه العملية التي يطلق عليها هيجل مصطلح الأداء أو العمل أو الحدث *Action* ، ويقصد هيجل بهذا المصطلح سلسلة الأحداث التي تفكك العمل الفني .

٣ - التعين الخارجي للمثال *(The External Determinacy of the Ideal)* (٧٥)

١ - تعين المثال كما هو :

إذا كان هيجل يرى أن الإله يشكل المركز الذي تصطبج حوله تمثيلات *Representation* الفن (٧٦) فإنه يرى أن الإله *Divine* لا يوجد بالنسبة للفكر إلا كوحدة وكنكية ، *(The Divine Unity and Universality)* أي هو كيان مجرد من التشكيك ، وهو بالتالي لا يقع تحت عمل التشكيك الفني الذي يقوم بالتشكيك والتشخيص ، ولذلك حظر الدين اليهودي والإسلامي أن يصنوا لله صورة . نجمله في تناول الإدراك الحسي (٧٧) ، ولذلك تتضائل مكانة الفن التشكيكي ، ويستحوذ الشعر على مكانة أكبر ، لأنه يستطيع في سموه نحو الله أن يشهد بعظمته وقدرته .

لكن ماذا يقصد هيجل بأن الله المركز الذي تدور حوله تمثيلات الفن ، هل يقصد أن الفن تعبير عن الإله ؟ ، وكيف يمكن للفن أن يتناول

Hegel : *Aesthetics*, p. 178.

(٧٥)

Ibid : p. 178.

(٧٦)

٧٧ - أنزيد من التفاصيل حول موقف الإسلام من فن التصوير يمكن الرجوع إلى د. علي بن يحيى (جمالية الفن العربي) عالم المعرفة الكويت : ١٩٧٩ ، من ١٩ - ٢٠ ، أما من موقف الإسلام من الشعر فيمكن الرجوع إلى كتاب د. سامي مكي العاصي : الإسلام والشعر عالم المعرفة الكويت ، ١٩٨٢ .

الالهى ، وهو ليس ضمن موضوعات الفن القابلة لامكانية التمثيل الحسى
هل لأن الالهى هو موضوع المعرفة المجردة فقط ؟ يمكن الإجابة عن ذلك
من خلال تحديد ما يقصده هيجل باله ، أو الالهى ، فالحق عند هيجل ليس
متحالفا عن الوجود والإنسان ، وإنما محايد له ، أى أنه يقول بفكرة وحدة
الوجود Pantheism (*) ولذلك فهو يرى أن الروح المتجسد فى الواقع
الفعل يعبر عن الالهى ، إذن يمكن أن يتناول الواقع الحسى بوصفه تعبيراً
عن الالهى بعد حذف الطابع العرضى والأنى منه ، وإبراز الطابع الروحى
فيه الذى يعبر عن الالهى .

ولذلك يفضل مفهوم وحدة الوجود ، الذى يوحد بين الله والوجود ،
تجسده يرى فى الطبيعة والوجود - بشكل عام - تيناً جوهرياً للالهى .
ولذلك يفند - الالهى - فى تناول الحدس ويصلح للتمثيل الشخصى ،
وبذلك يبدأ الملكوت الحقيقى للفن المثالى الذى يصور الجوهر الالهى -
الذى هو فى الحقيقة وحدة وكلية - فى الأقسام الموجودة فى الوجود ،
أى الكثرة الموجودة فى الوجود تعبر عن الوحدة والكلية الالهية ، وهذا
يعنى أن الالهى - من خلال تيمنه فى الواقع الخارجى - حاضر فى
كل ما يقصده الإنسان وما يحسه . وعلى هذا يصبح البشر الذين يتحرون
بروح الله مثل الرسل والقديسين - فى الفن المسيحى - موضوعات للفن
المثالى ، ويرى هيجل - طبقاً لهذا - أن الحياة الإنسانية - بوصفها

(*) وهو المذهب القائل بأن الله والطبيعة شيء واحد . ومن الكون المادى والإنسان
ليسا إلا مظاهر للذات الالهية . ومن أبرز الفلاسفة بهذا هو اسپينوزا . ومن أبرز
الدراسات التى قامت بتحليل معنى وحدة الوجود عند هيجل الدراسة التى كتبها
Robert C. Whittem . فى مؤرخة Hegel Studies تحت عنوان : هيجل بوصفه
متوحداً ، أى القائل بوحدة الوجه « Hegel as Panentheist » صفحات ١٢٤ حتى
١٦٤ من الدورية المشار إليها سابقاً .

١٩٤٠ Tulane Studies in Philosophy, Vol. IX, Tulane Univ. 1960).
وبد استاذ Whittlemore فى هذا . الى كتابات هيجل اللاهوتية الأولى . وإلى
محاضراته فى فلسفة الدين ، فقد قام هيجل بتقد التصورات التى كانت سابقة عن الله ،
والمسيح لله ، يقوم على أساس علاقة السيد بالعبد التى سبق أن أشرت إليها فى
وحاول أن يفسر اللاهوت على ضوء فلسفته الميتافيزيقية . فبين أن التفسير اليهودى
الفصل الأول من البحث ، وحاول هيجل أن يربط بين فكرة الله ، وفكرة المطلق لله ،
أبين أن الإنسان هو المطلق المتعين . بمعنى أن الإنسان المتنامى يبحث عن ذاته فى المطلق
اللهى اللامتناهى . وهكذا فإن هيجل « يتفق مع اسپينوزا على أن الوجود أو الجوهر .
يتقن إلى المطلق وحده ، وكل شيء آخر تعين لا جوهرى للحقيقة الالهية الواحدة :
وما العالم المتنامى إلا ظل للملك الرومى » انظر أيضاً : جيسس كوايتز : الله فى
الفلسفة الحديثة ترجمة فؤاد كامل . مكتبة غريب القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

تعبيراً عن الإلهي - تشكل المادة الحية للفن ، والمثال هو تمثيلها وتمثيلها (٧٨) . والرسم والنحت - بوجه خاص - هما اللذان قد أفلحا في تمثيل وجوه مختلفة للإلهي ، مسترشدين بالفكرة السابقة ، مع التركيز على إبراز الطابع الروحي الكلي في الموضوع ، بمعنى أن الفنان - في هذه الفنون - يصور الوجود الحقيقي في ذاته ؛ يصفته منتسباً إلى ذاته ، وليس في علاقاته بالظروف الخارجية ، أي أن الفنان وهو يصور القديسين في متاعبهم وآلامهم ، يحافظ على جلالهم الدائم (٧٩) . ولذلك يبدو ما هو خاص في العمل الفني قد تحرر من تأثير العرضي ، ويتم تمثيل الخصوصية العينية في توافق مع حقيقتها الباطنية ، وكل هذا يستند إلى أن الجانب النبيل والتميز للنفس الإنسانية هو الجوهر الروحي الأخلاقي (الإلهي الحقيقي) ، والإنسان لا يلبس حاجاته الباطنية إلا حين يعزو إلى هذا الجوهر نشاطه الحي ، وقوة إرادته واهتماماته (٨٠) .

ويمكن أن نوضح بأنه إذا أراد الفن أن يعبر عن الإلهي (الأزل العاقل) ، من خلال الإنسان (المتغير) - بوصفه تعبيراً عن الإلهي طبقاً للمفهوم هيجل عن الإلهي والإنساني - الذي يعيش صراعات شتى وتناقضات مختلفة ، وهو أيضاً فردي ، بينما الإلهي كلي ، فلا بد أن تبحث في الحدث أو الأداء (العمل) Action ، الذي يكشف عن الطابع المثالي للإنسان ، وذلك من خلال ثلاث نقاط أساسية عند هيجل وهي :

١ - الحالة العامة للعالم التي تحتوي على شروط الفصل Action وطبيعته .

٢ - خصوصية الوضع Situation الفردي للإنسان ، الذي يدخل ضمنه على هذه الوحدة الجوهرية للإنسان فروقا وتوترا تكون حوافز للحدث .

٣ - إدراك الوضع عن طريق ذاتية الإنسان ، ورد الفعل الذي ينتهي به الصراع ، وتلاشي الفروق (٨١) .

Hegel : Aesthetics,

Ibid : p. 176.

Ibid : p. 176.

Ibid : p. 176-179.

(٧٨)

(٧٩)

(٨٠)

(٨١)

١ - حالة العالم العامة : The General State of the World

والسؤال الذي يطرح نفسه - هنا - لماذا يطرح هيجل حالة العالم العامة ؟ وهو يصعد تحليل خصوصية الاشكال الفنية او انحدث ؟ ، وما هي العلاقة التي تبرز له ان يبدأ من العالم لكي ينتهي الى السمات الخاصة التي تميز خصوصية الاشكال الفنية ؟

ويمكن الاجابة على ذلك ، من خلال تحليل هيجل نفسه للانسان ، فهو يرى ان ذاتية الانسان - التي تحمل في داخلها التين - تندفع الى العمل لكي تنجز وتحقق ما يحتمل في داخلها ، ولذلك فهي بحاجة الى العالم المحيط بها الذي يقدم الحقل العام لمنجزاتها وتحقيقاتها . ولذلك نحين يتحدث هيجل عن حالة العالم ، فانه يقصد بها الكيفية العامة التي يمكن بها للكل والجوهرى - الذي يبين تلاحم الواقع والروحي في وحدة واحدة - ان يصون ذاته ويبقى كما هو (٨٢) .

وهنا يتضح لنا - بالتحديد - لماذا اطلقنا عنوان البحث « الفن والحضارة » حين اردنا ان ندرس فلسفة هيجل الجيالية ، لان الفن يرتبط بالحضارة على نحو جوهرى عند هيجل ، فهو يرى ان الحديث عن اختلال في الفن او الجمال ، يقتضى الحديث عن للانسان الذي لا يتعين الا من خلال العالم المحيط به ، ولا يقصد هيجل بالعالم شيكلا مجردا . وانما يقصده والحالة المالية والقانون والحياة الماثلية ، وكل هذه السمات هي - في حقيقة الامر - اشكال مختلفة لروح واحد ، او بضمون واحد ، نجد فيها تحقيقات العالم (٨٣) لى ان المقصود بحالة العالم عند هيجل هي كيفية الوجود العام للواقع الروحي للانسان ، ولذلك فهو يدرسها من خلال وجهة نظر الانسان ، لان الروابط الجوهرية المباشرة بين مختلف أوجه الواقع ، ترتبط ببعضها عن طريق الارادة التي تظهر في المفاهيم الاخلاقية ، والتصورات القانونية ، وهنا تظهر طبيعة الجدل الهيجلي الذي يربط بين الذات والموضوع في وحدة واحدة ، فهيجل يدرس الانسان من طريق العالم ، ويدرس العالم ايضا عن طريق دواسته للارادة الانبهاية وتحققاتها .

Ibid : p. 179.

(٨٢)

Ibid : p. 179.

(٨٣)

والفنان حين يتناول العالم ، فإنه لا يطرح الحالة الكلية للعالم ، وإنما يبحث عن الحالة الخاصة التي تضيء على العالم الطابع المثالي ، وبالتالي تظهر لنا المثالي في الفن . وهيجل حين يدرس حالة العالم العامة ، فإنه يبين من وراء ذلك ، أن يبين كيف يمكن أن تتوافق الحالة العامة للعالم مع فردية المثال .

ويتحدث هيجل عن حالة العامة من خلال حديثه عن ثلاث نقاط رئيسية هي :

(أ) الاستقلال الفردي والعصر البطولي
Individual Independence & Heroism.

(ب) الطابع النثري للأزمة الحاضرة
Prosaic States of Affairs in the Present.

(ج) إعادة بناء الاستقلال الفردي
The Reconstitution of Individual Independence.

وستلاحظ في تحليل هيجل لحالة العالم العامة من خلال هذه السمات الثلاث ، أنه لا يتحدث بشكل مجرد ، وإنما يذكر دائما الأعمال الفنية التي تجسد ما يقوله ، لأنه كما سبق أن أشرت لا يفضل الفن أو المثال عن تحقيقاته ، ولذلك فهو حين يرى أن المثال وحدة في ذاتها ، فهو لا يقصد أن المثال وحدة شكلية فحسب ، وإنما وحدة مجازية للمضمون ذاته . وهو حين ينظر إلى تعين المثال من منظور الاستقلال ، فهو يقصد أن حالة العالم - التي تتوافق مع فردية المثال في العمل الفني - تنبئ في مظهر الاستقلال ، حتى يمكن أن تأخذ شكل المثال . (٨٤)

لكن ما هو المقصود من كلمة الاستقلال عند هيجل ؟ هناك معنى عام للاستقلال وهو أن الله بوصفه جوهرًا في ذاته ، فإنه يعد مستقلاً ، بينما يكون الفردي الخاص العيني غير مستقل ، بينما يرى هيجل أن الاستقلال الحقيقي يكمن في وحدة الفردي والكل وتداخلهما ، إذ - عن طريق هذه الوحدة - يحظى الكل (العام) بوجود عيني ويتفرد ، وتجد ذاتية الفردي (الخاص) في الكل (العام) أساساً متيناً ومضموناً حقيقياً لواقعها . وأول نمط لتوضيح علاقة الهوية بين العام والخاص هو نمط

الفكر ، ولكن الجانب الملم من الفكر لا ينتمى الى الفن الذى ينشأ من جهته الجمال (٨٥) . واذا كان هيجل يستعرض الحالة العامة للعالم ، فانه لا يستعرض الحالة الراحنة فحسب ، وانما يستعرض - ايضا - العصر القديم الذى يطلق عليه اسم « العصر البطولى The Heroic Age » ليدرس الحالة الراحنة التى وصل اليها الانسان ، ولكى يقارن بين العصر البطولى والعصر الحديث المعاصر لهيجل ، والحقيقة ان هيجل يحرص دائما على اضافة البعد التاريخى والجدلى وهو يصعد دراسة أى موضوع ، وهو حين يقارن بين العصر البطولى والعصر الحديث ، فانه يناقش العلاقة الضمنية بين الفن والحضارة ، لان الحالة العامة للعالم ، يقصد بها هيجل ، العلاقة المتبادلة بين الفن ووجه الحضارة المختلفة التى تتمثل فى قوانين الدولة ومؤسستها المختلفة ، وتأثير هذه الأبعاد الحضارية فى ارادة الانسان وتجديد مدى استقلاله . أى أن هيجل يستعرض تاريخ البشر من استقلال الفرد فى العصر البطولى ، الى استقلال الدولة ونظرية الحياة الحديثة ، لكى يستعرض الحالة العامة للعالم ، ولكى يؤكد ان العالم المتعين الذى تظهر سماته فى التعليم والعلوم والشعور الدينى إعادة بناء الاستقلال الفردى هى الأساس الذى يعتمد عليه الفن فى تصوير المثال . فالمعروف أن التناقض الرئيسى بين الدولة والفرد ، الذى سبق الاشارة اليه فى الفصل الأول من البحث ، يواجهنا - هنا - بصورة أخرى (٨٦) ، ولذلك لا يمكن دراسة الفن والجمال لديه بمعزل عن فلسفته فى الحضارة والتاريخ والاغتراب ، ولذلك اذ تساملنا : لماذا يحرص هيجل على دراسة مدى استقلالية الانسان ، من خلال الحالة العامة للعالم ، او الوضع السياسى بشكل عام ؟ فيمكن الاجابة على ذلك ، بأن هيجل يربط بين الفن والحرية . فاستقلالية الانسان الفردى تحدد حرية ، ومن ثم قدرته على خلق المثال / الجمال فى الفن ، ولذلك فحين يتحدث هيجل عن الحالة العامة للعالم ، فانه يطرح شكلين مختلفين للدولة ، على أساس موقف الفرد من كل منهما ، وهو يربط هذا بالفن والمثال . بمعنى اذا كانت شروط التمثيل الفنى تقتضى أن نعتبر عما هو أخلاقى وعادل بشكل كلى (فى الدولة) فى شكل فردى (العمل الفنى) ، والفن يميز عن الكل والجزئى من خلال حياة فردية واقعية ، ولذلك فان حالة العالم العامة الكلية (الدولة) التى تعنى التنظيم السياسى المستقر تنعكس على الفرد ، فتجد

Ibid : p. 180.

(٨٥)

(*) ان الحالة العامة للعالم وعلاقة الارادة بالدولة والأخلاق عند هيجل ، هى موضوع كتب المسلة الحق ايضا ، حيث تناقش العلاقة بين الفية والسلوك وبين الرعى والارادة .

إن حياته معاطة بالأمان ، فالدولة تحمي الملكية ، وهو لا يملك شيئاً خاصاً به سوى آرائه وأفكاره الشخصية ، ولكن في الدولة التي يتقدم فيها التنظيم السياسي ، يرتكز أمن الحياة والممتلكات على قوة كل فرد وشخصيته ، فيكون ملزماً بالسهر على وجوده الخاص ، وهل حمايته ما يخصه ، وهذا ما يطلق هيجل عليه اسم العصر البطولي (٨٦) .

والفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث هو كالفرق بين الأخلاق اليونانية والأخلاق الرومانية (أو الفرق بين الفضيلة اليونانية (٨٦) والفضيلة الرومانية ، على أساس أن الفضيلة اليونانية في العصر البطولي كانت هي أساس الأفعال وعلمتها) ، ولقد كان للرومان مؤسستهم الشرعية المستقرة ، ولذلك تنص على الشخصية أمام الدولة التي تمثل الغاية الكونية ، وهذا يعني أن الفضيلة الرومانية Virtus تريد ألا يكون المرء رومانياً إلا بصورة مجردة Abstract ، ولذا نجد أن الفضيلة اليونانية كانت تتميز بالوجهة المباشرة بين البوهرة وبين فردية اليسول والنوازع والإرادة ، بحيث تحمل الفردية في داخلها قانون ذاتها ، دون أن تخضع لحاجة خارجية ، ولذلك نجد أن الأبطال الإغريق - هم أنفسهم - مؤسسون الدولة - أنه أن القانون والنظام ينبع منهم ، وتتبع للعيان بوصفها من ابتدعهم الفردى (٨٧) .

ويذكر هيجل تيجيل التقدمي لهراكليس (٨٨) Herakles بوصفه ممثلاً للأخلاق البطولية للأزمة القديمة ، ويذكر أيضاً هوميروس Homeros ، وأبطاله ، صحيح أنه كان لهم قائل مشترك ، لكن ما يربط بينهم ليس هو القانون الجامد الثابت الذي يفرض عليهم الطاعة فرضاً ، كما هو الحال عند الإغريق والأزمة الحديثة ، بل هم يتبعون قائلهم عن ثقافتهم أنفسهم ، ويقرّارهم الآخرون وهذا ما نجده لدى أبطال الشعر العربي القديم ، فالاستقلال لم يكن وقفاً على اليونان وحدهم ، ولذا نجده لدى العرب ، حيث كان الفرد الحر يتمتع باستقلال تام ،

Tbid : p. 183.

(٨٦)

(*) كلمة الفضيلة اليونانية تقرأ هيجل باليونانية Hegel من ١٨٥٠

Tbid : p. 184-185.

(٨٧)

(**) تروي الأساطير أن هيراكلوس أو هيراقليس هو الطفل الذي أرضعته الزيرة هيرا ملحة اللثة ، والكلمة تعني مجد هيرا - انظر لاساطير إغريقية د - عهد العصر الهلنستي ، من ٣٦٩ - ٣٦٠ .

ولذلك فهو يذكر بجانب أبطل هوميروس ، أبطال الشاعمة (٨) ، الذين يتمتعون باستقلال تام (٨٨) .

هذا معنى أن هيجل يرى أن أهم ما يميز الفردية في العصر البطولي هو استقلال الفرد وحرية ومسئوليته عن جميع أفعاله ، وهذا الفرق بين العصر البطولي والعصر الحديث يرجع إلى الفرق بين حضارتين وثقافتين . تنتمي كل منهما إلى تكوين اجتماعي واقتصادي مختلف عن الآخر . والذات في العصر البطولي ، وهي حدة كلية ، لا تفصل الإرادة عن الفعل ، ولا تقبل انفصالا عن نتائج أفعالها وعواقبها ، حتى الذي لم تكن واعية به ، فاوديب Oidipous مثلا - يلتقي وهو في طريقه إلى العراف برجل يقتله بعد شجار معه ، ولم يكن يعلم أنه أبوه ، ومع ذلك يقبل أوديب بكامل إرادته مسئوليته عن الخطأ الذي ارتكبه دون قصد . فيعاقب نفسه بنفسه ، على قتله أباه وزواجه بأمه . وهذا يعني أن الشخص البطولي يرفض تجزئة الخطأ أو تقسيمه ، ولا يريد أن يعلم شيئا عن التعارض الممكن - الموجود في الأزمنة الحديثة ويكون مبررا للسلوك - بين البنية الذاتية والفصل الموضوعي ، بينما نلاحظ في العصر الحديث ، أن كل إنسان يرد إلى نفسه أو إلى الآخرين الأفعال التي تمت ويكون الفرد واعيا بها وواعيا - أيضا - بالظروف التي يقوم فيها فعله ، ويحسب أن أي جزء مما فعله ، لم يكن يعلم به ، وبالتالي لا يستند إلى نفسه إلا ما كان على معرفة به ، وما تمه بكامل قصده استنادا إلى هذه المعرفة ، وهذا يعني لنسا كيف يتخلص الإنسان الحديث من تبعات الخطأ الذي ارتكبه (٨٩) .

واختلاف مسئولية الإنسان في العصرين ، ورؤيته لهذه المسئولية ترجع إلى رؤية الإنسان الأخلاقية ، فالإنسان في العصر الحديث يحكم على سلوكه على هذا النحو السابق نتيجة لتفسيره للسلوك الأخلاقي بأنه العلم النهائي بالظروف ، بالفكرة المتكوفة لدى الإنسان من الخير وتية تحقيقها في أفعاله . أما في العصر البطولي ، فإن للفرد البطولي لا يحصل بين ذاته

(٨٨) الشاعمة : هي ملحمة فارسية للشاعر الفارسي ، الفردوسي (أبو الكريم منصور) وهو من أكبر شعراء القرن الخامس الهجري ، وقد كتبها سنة ١٠١٠ م ، ٤٠٠ هـ . ويحاول بها إحياء الروح الفارسية عن طريق سرد أخبارهم وسماطهم منذ بدء التاريخ . وعدد أبياتها يتجاوز الخمسين ألف بيتا من الشعر .
انظر : د . يحيى الخشاب : الشاعمة للفردوسي : مجلة تراث الإنسانية المجلد الرابع العدد السابع ، ص ٥٠٩ - ٥٢٠ .

Hegel : Aesthetics, p. 186.

Ibid : p. 187.

(٨٨)

(٨٩)

وبين الكل الأخلاقي - الذى هو جزء منه - بل يعتبر نفسه أنه يؤلف وهذا الكل "وحدة جوهرية ، بينما الإنسان فى العصر الحديث يفصل بين شخصه واحتياجاته الفردية وبين الغايات التى ينشأها الكل ، فما يفعله الفرد ، يفعله كـشخص ، ولا يعد نفسه مسئولاً إلا عن أفعاله ، وليس عن أفعال الكل الجوهري الذى هو جزء منه (٩٠) . ومن هنا حدث الفصل بين الأسرة والفرد ، وبين الفرد والدولة ، بينما كان هذا الفصل غير موجود فى العصر البطولى حيث كان يقوم الأبناء بالتكفير عن أخطاء الآباء ، وكان جيل يكمله يكفر عن جريمة فرد واحد ، وكانت الجرائم والأخطاء ضمن الميراث الذى يورث للأبناء ، وتبدو لنا هذه الادانة غير معقولة أو مقبولة فى عصرنا الراهن . ولكنها كانت مقبولة ، لأن الفرد لم يكن منعزلاً ، وإنما كان عضواً فى أسرة أو قبيلة وكان بسلوك الأسرة ينطبع على كل فرد من أفرادها ، ولذلك كانت تحيا الأسرة فى الفرد ، وحيها الفرد فى الأسرة ، وكانت الفردية تتوحد مع الكل الجوهري الروحي (٩١) . وإذا تأملنا حالة الإنسان فى العصر البطولى ، وتضيره عن الجوهري والكل ، يمكن أن نفسر لجوء الفن الى اقتباس أشكاله المثالية من العصر البطولى أو الماضى البعيد ، لأنه يجد أن الأبطال يصبرون عن الكل ، بينما إنسان العصر الحديث غارق فى حمومه الجزئية . ولهذا نلاحظ أن كثيراً من الأعمال الفنية مقتبسة من بعض الأساطير اليونانية والرومانية (٩٢) ولكن هذا لا يعنى أن الفنان ينقل الماضى كما هو ، فالماضى لا يعنيه فى ذاته ، وإنما يعنيه الحاضر ، فالفنان حين يختار الماضى أو العصر لبطولى أو الأسطوري ، يريد أن يضمن جواً من الصومية حول الموضوعات التى يتناولها ، وحتى لا يقع فى الجزئى والفرسى الموجود فى العصر الحاضر ، الذى يعرفه الناس تمام المعرفة ، وبالتالي يستطيع فى الموضوعات التاريخية أن يدخل تعديلات تبدو طبيعية ، ولذلك فالفنان الذى يتحدث عن موضوعات تاريخية أو أسطورية يجد نفسه أقل تمسكاً بالجزئى والفرسى ، ولعل هذا هو السبب الذى جعل وليم شكسبير يستمد كثيراً من موضوعاته من أخبار أو قصص قديمة تتحدث عن دولة لم تعرف الاستقرار المنظم ، ولذلك يظهر فيها تأثير قوى الفرد الحية على تصوراتها وإنجازاته (٩٣) .

Ibid : p. 187.

(٩٠)

Ibid : p. 188.

(٩١)

(*) ومثال ذلك ، بيجميلتون إيرناروشو ، وكاليجولا لالبيركامى ، وشهر زاد ، لتوافق الحكيم ، فلوست لجوته ، وأعمال نجيب محفوظ الأولى التى تستلهم الحضارة المصرية القديمة .

Ibid : p. 190.

(٩٢)

ويرى هيجل أن الفرق بين استقلال شخصيات شكسبير واستقلال شخصيات العصر البطولي ، يرجع إلى أن استقلال أغلب أبطال المسرحيات التاريخية لشكسبير يرتكز إلى ثقة شكلية صرفة بالنفس ، بينما استقلال الشخصيات البطولية يرجع إلى المضمون الذي أخذت هذه الشخصيات على عاتقها مهمة تحقيقه . ولذلك فإن الأعمال الفنية التي لا تحاول استلهاً الشخصية البطولية واستقلالها ، تبقى باهتة ، ويضرب مثالا على ذلك بالأعمال الفنية التي تستلهم حالة الحب المندى الريفي . « التروبادور » (*) ويرى أن الحب المندى الريفي ليس أنسب تربة لتحقيق المثال في الفن ، لأن الانفصال بين الشرعي والضروري والفردية غير موجود ، ولأن الأوضاع المندرية مهما كانت بسيطة وبدائية لا تثير الاهتمام ، لأنه لا توجد لديها أية إمكانية لولادة دوافع للشخصية البطولية وتطورها ، ولهذا يستخر هيجل من الفزليات المندرية الريفية ، ويرى أنها تعبيرات متكلفة ومصطنعة ، وحين قدم جوته رواية شعرية بعنوان هرمان ودورثي Herman & Dorothea (التي كتبها جوته سنة ١٧٩٧) (٩٢) ، فإنه لم يقتصر على عرض الحب المندى بينهما ، وإنما صور المناخ العام الذي كانت تصطرع فيه المصالح الكبرى للثورة الفرنسية ١٧٨٩ ، واستطاع بذلك أن يتجاوز الطابع الضيق والمحدود للحب المندى ويربطه بين أعظم أحداث العالم وأوسعها نطاقاً .

والحقيقة أن هيجل لا يفرض مجالاً معيناً أو موضوعات معينة على الفنان ، ولكنه يحاول هنا أن يفسر اختيار الفنانين لبعض الموضوعات ، مثلاً هو يشرح لماذا يختار الفنان - أحياناً - وسط الأمر لتقديم شخصياته ؟ ، لأنه - من وجهة نظر هيجل - يريد أن يظهر - بعمله هذا - حرية الإرادة ، والتي لا تملك أن تحقق نفسها إلا في تمثيل أوساط الأمور ، فهذا الاختيار ليس نايماً من دافع بؤس قراطي لدى الفنان ، وإنما لأن الأشخاص الذين ينتهون إلى الطبقات الأخرى ، فإن الحرية لا تظهر لديهم ، لأن حياتهم مرتبطة بالحدود الضيقة المتاحة لهم ، ولذلك يظهرون بظهور المظهر المظلوم ، وأما زهم ومصالحهم تصطلم بضغط الظروف الخارجية التي تمثل في قوة النظام العام للحكم وقوة القوانين ، وهذا

(*) نوع من الحب العاطفي الذي يمثله بالشاعرية Idyllic ، ظهر في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي ، ويقصد به الحب الذي تبدى فيه اخلاق الفروسية ، انظر المجلد الحادي عشر ١٩٨٠ ، ص ١٠١ وما بعدها .
 د. محمد أسماعيل الموالى : للفردا دود الحب الرفيع ، مجلة عالم الفكر اللاتينية .
 Hegel : Aesthetica, p. 191. (٩٢)

التجدد بالظروف الخارجية يتنافى مع أى استقلال ، ولذلك لم يصورهم الفنانون في أعمالهم الجادة إنما استغلوا الأمراء ، واستغلوا شخصيات اعطيتهم الآخر في المسرحيات الهزلية الخفيفة ، وفي الملهمة (الكوميديا) ، لأنه يمكن للأفراد في إطار الكوميديا ان يمنحوا انفسهم استقلالا في الاراء هذا الاستقلال الذي هم محرومون منه في الحياة الواقعية ، ولذلك ينتهى ويتلاشى بمجرد أن ينتهى الوضع الكوميدي (الهزلي) (٩٤) . ولهذا فحين يكتب شيلر مسرحية خطيبة ميسينا (٩٥) ، فإنه يصور الشخصية الرئيسية في العمل الفني مستقلة ، ويظهر هذا واضحا حين يحتف دون سيزار (لاحظ انه أمير) قائلا لا قاضي فوقى ، بمعنى أنه لا يخضع لأي ضرورة خارجية تحد من استقلاله وحرية . ويرى هيجل أن شكسبير يخرج عن هذه القاعدة ، لأن الأشخاص الشكسبيريين لا ينتمون جميعهم الى أوساط الأمراء ، ولكن نلاحظ أنه يستخدم التاريخ وعصر الحروب الأهلية الذي تتزعزع فيه الأسس التي عليها يقوم النظام ، وتتراسخ فيه الروابط التي تشكلها القوانين ، وهذا ما يضيف على هؤلاء الأشخاص درجة من الاستقلال (٩٥).

وإذا كان هيجل قد بين أمكانيات العصر البطولي في الخلق المثالي في الفن ، فإنه يحاول أن يبين أيضا امكانيات العالم المعاصر له ، وهو بالطبع - ينظر لحالة العالم المعاصر له من خلال شروطه القانونية والأخلاقية والسياسية ، وهو يرى أن امكانياته في الخلق الفني محدودة للغاية . لأن الاستقلال للفرد أصبح مجاله محدودا في العالم المعاصر ، ولذلك فإن المثال في الأزمنة الحديثة يقتصر الى المضمون العميق ، لأن المضمون المثالي يتحدد بالشروط المتناطقة القائمة أصلا ، بحيث يتركز الاهتمام على الكيفية التي يظهر بها المضمون لدى الأفراد في ذاتيتهم الباطنية ، وفي أخلاقهم ، وهذا يعني - صراحة - أن هيجل يرى حالة العالم الحاضرة (وهي كما ينبغي أن أصبحت تعني الشروط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للثقافة ، وما ينتج عنها من مؤسسات قانونية ومزمنة وأخلاقية) من التي تحدد المضمون الذي يتحرك الأفراد من خلاله ، أو يعبرون عن أنفسهم من خلاله أيضا ، أي هو الذي يحدد سلوكهم الأخلاقي وبالتالي فإن المثال في الفن الذي يلتزم بالتمثيل عن

Ibid : p. 192.

(٩٤)

(*) هي مسرحية تاريخية كتبها شيلر سنة ١٨٠٢ - (Brut Von Messina)

Ibid : p. 192.

(٩٥)

الحالة الراحنة اللازمة لحديثة، ينعكس فيه هنا المضمون الضيق والمحدود
 انسيب عن استقلال الأنفراد (٩) ولذلك لا يمكن للفنان الذى يتناول
 موضوعاً من الأزمنة الحديثة أن يضفى عليه طابعاً من المثالية على القضاة
 أو الملوك، لانهم - فى الأزمنة الحديثة - لا يمثلون القوة العينية ولكن
 كما كان أبطال العصر الاسطورى، لانهم مجرد مراكز مجردة لمؤسسات
 وطبقة الدعائم محمية بالقوانين والسنن، ولم يمه لهلك سلطاته فى
 السلم والحرب والقانون، لان كل هذا أصبح مشروطاً بالوضع السياسى
 العام والعلاقات مع البلدان الأجنبية، وبالقانون السياسى (٩٦) ولذلك
 فإن الذات فى الأزمنة الحديثة لا تصور المثال، لانه حتى لو صورها
 الفنان بأنها أحياناً - تتصرف بطوقية وتلقائية، فانه يعى أن هذه الذات
 تبقى - مهما فعلت - جزءاً من نظام اجتماعى وطبقى، وهى مجرد عضو
 من أعضائه، ولها إمكانيات محدودة للغاية، ولذلك لا يتصرف الإنسان
 فى العصر الحديث كما كان الإنسان فى العصر البطولى بدافع من مصنعة
 الجماعة والغاية الكلية لها، وإنما يتصرف وفق مصلحته الذاتية الخاصة.
 ورغم أن هذه الذات تظهر طبيعتها الا متناهيّة فى القانون والشرائع
 والأخلاق، فإن القانون كما هو متجسد فى الفرد يبقى محدوداً بمحدودية
 الفرد نفسه، بينما كان يشكل الفرد فى العصر البطولى تجسيدا كلياً.

(٩٧) تتميز هذه النقطة فى الأساس الذى يبنى عليه - فيما بعد - علم الجمال والفن
 الماركسى تحليلاته فى الفن، حين يربط بين وظيفة الفن، وبين الواقع الاجتماعى، الذى
 يشكل - من وجهة نظرم - للتعبير الأيديولوجى والطبقى للفن، واقع بين لوكاتش فى
 دراساته الجمالية والنقدية، مدى استقلاليته من المفاهيم الماركسيّة، حيث انتقد من الفردية
 كما فهمها هيجل، أساساً لنظرية الرواية، وتحدث عن أنواع البطل فى العصر الحديث،
 فى مقابل البطل فى العصر البطولى والحديث، ثم انتقد من الفردية مركزاً نظرياً للفردية
 بين الأجناس الأدبية، على أساس أن المصلحة تدبر عن البطل فى العصر البطولى،
 و بين الوحدة مع الكلى الاجتماعى، بينما الرواية (أو البثر) تدبر عن التناقض، بين
 ذاتين الفردية - والوجود الاجتماعى ككل، على نحو ما عرّف هيجل فى تحليله،
 ويعتبر هذا الجزء، فى رأى كثير من الباحثين، والنقاد - من فضل إنجازات هيجل
 لنظرية الجمالية وفلسفة الفن، لانه يطرح فيه الأساس الفلسفى للكثير من القضايا التى
 تتركز فيها النقد المعاصر مثل :

- الواقع الاجتماعى ونوره فى تشكيل المثال النفسى

- أنواع البطل فى العصر الحديث

- مسطحات الفردية فى العصر البطولى

Hegel : Aesthetics, p. 128.

(٩٧)

لقانون والأخلاق (٩٧) . ولذلك يصبح الفن ضرورة معبرة عن الحاجة الى اعادة بناء الاستقلال الفردى ، لكن يستعبد الانسان حريته الفردية واستقلاله الحى ، والواقع أن هذا ما جعل شيلر وجوته يحاولون أن يستعيدوا - فى أعمالهما - الاستقلال الفردى الضائع وسط التعقيدات المسبقة للحياة الحديثة .

ويتساءل هيجل : كيف يرى شيلر اعادة بناء الاستقلال الفردى ؟

ويجيب هيجل فى الاجابة على هذا التساؤل على أعمال شيلر المسرحية الاولى ، حيث يرى - شيلر - أن السبيل لتحقيق الاستقلال الفردى هو التمرد على المجتمع البورجوازي بالذات ، ويظهر هذا فى شخصيته (كارل مور) بطل مسرحية اللصوص (التى كتبها سنة ١٧٨٢) (*) وهو البطل الثائر على النظام القائم ، وبغى الرجال الذين يستهونون باستقلال سلطانهم ، فيخرج عن شرعية القانون فى سلوكه الاجرامى ، لكن يؤسس بنفسه دولة بطولية جديدة ، وينصب نفسه مقوما للقانون ويتنقم لجميع المظالم (٩٨)

وتعليق هيجل على هذه المسرحية : انها محاولة فردية ، وعديدة الجنوى ، وتفقد ضابطها الى الجريمة - كما حدث فى المسرحية - لأنه يحمل فى داخل ذاته الظلم والجور اللذين يريد القضاء (٩٩) . بينما استطاع شيلر فى مسرحيته « مؤامرة فييسكى » (*) ، ودون كارلوس (**) أن

Ibid : p. 106.

(٩٧)

(*) يصدر شيلر هذه المسرحية بعبارة من عبارات بلراط الطبيب : « ما لا تشفيه الأدوية ، يشفيه الكى » وما لا يشفيه الكى ، تشفيه النار ، والمسرحية فى لوحة تصور نفساً عظيمة ذات مواهب من كل نوع ، لكنها ضلّت بسبب حماسها غير المضبوطة وصحة خريزة السدا قلبه ، واستدججه من رذيلة الى رذيلة ، حتى صار آخرها على رأس عصاة من اللثة ومسطح الحرائق ، وغاص فى أعماق اليأس ، وهذه الشخصية فى كارل مور دعى للشخصية التى يمكن أن يحمي المرء ويقتصر منها فى الوقت نفسه ، ومفرد المسرحية هى محاولة اصلاح المجتمع عن طريق تمديد المجتمع ، وتصحيح القانون عن طريق انتهاك القانون . انظر فريدريش هاز : للصوص (١٧٨٢) ترجمة د . حيد الرحمن بدوى ، المسرح العالمى ، الكويت ١٩٨١ ، ص ١٢ .

(٩٨)

Hegel : Op. cit. p. 106.

Ibid : p. 106.

(٩٩)

(*) مسرحية كتبها شيلر ١٧٨٢ ، وهو يوسكى اسم امرأة ليطالقة ، لكن أحد أفرادها وهو يوحنا لويس فييسكى (١٥٧٢ - ١٥٧٤) ضد اتهمته دوريا تلك اساطيل فرانسوا الأول ، ومن قصة مؤامره ، استوحى شيلر فكرة مسرحيته .
(*) مسرحية دون كارلوس Don Carlos التى كتبها سنة ١٧٨٧ .

يجسد مثالا لشخصية أسمر وأرفع ، لأن ليطل المسرحيتين فييسكي ودون كارلوس مضمونا جوهريا ، لأنه يجعلهما يكافحان في سبيل نحر وطنهما وفي سبيل حرية الإيمان الديني . ويلاحظ هيجل أن المأساة التي تحل بأبطال شيلر تنأى نتيجة لقوة خارجية تحاربهم وقهرهم ، وقد يكون ذلك نتيجة لتأثره بالدراما الاغريقية . أما كيف يرى جوته إعادة بناء الاستقلال الفردي في أعماله ؟ ففي مسرحية لجوته عنوانها « جوتر فون بريشنجن » (***) ، يبين فيها جوته التناقض والتداخل بين فروسية الزمن البطولي للمصر الوسيط وبين الحياة الحديثة ، فالفراس - في هذه المسرحية - يريد أن يعيش أخلاق الفرسان واستقلالهم ، ولكن النظام الموجود في الحياة الحديثة يدفع الفراس الى الخطأ وتسيب في هلاكه . ويميل هيجل السبب في ذلك الى أن الفروسية كانت تتلاءم مع البيئة الاجتماعية للمصر الوسيط ، ولكن المصر الحديث لا يسمح بوجود الاستقلال الفردي للفرسان ، وإذا ما أصرت طبقة الفرسان على رفع الظالم وإحقاق العدل ، فإنها تضع نفسها موضع السخرية ، (١٠٠) على نحو ما نجده - الآن - في حياتنا اليومية ، من سخرة الناس ممن يريد إصلاح ما جوله ، تحت عبارة « حل تريد إصلاح الكون » ، أصلح أحوالك أولا ، وهذا ما عبر عنه ضمير فانتس في روايته الرائعة دون كيشوت .

خصوصية الوضع الفردي للإنسان في العصر الحديث :

بعد أن درس هيجل الحالة العامة للعالم كما سبق ، يتطرق الى دراسة خصوصية الوضع الفردي للإنسان ، ويشير بذلك الى التعارض بين التصورات المختلفة للعالم وبين الأفعال التي تتم في داخل هذا التعارض وهو ما يطلق عليه اسم الوضع *The Situation* . ويمكن القول ان هذا الجزء الذي يتحدث فيه هيجل عن الوضع ، بالإضافة الى الجزء السابق عن حالة العالم العامة ، يمثلان الأساس الحضاري للمثال في الفن عند هيجل ، لأن الوضع الذي يجد الفنان نفسه فيه يجبره على فهم طبيعة الصراعات الاجتماعية . لكي يبرر عن المثال على نحو أوضح وأعمق (١٠١) .

كتابتها سنة ١٧٧٢ وقد استوحاها جوته من قصة حياة لحد الفرسان اللذان للذين سمي المسرحية باسمه ، وكان يلقب باليد الطيعة وهو بريشنجن (١٤٨٠ - ١٥٦٠) .

(* * *) هذه المسرحية Götz von Berlichingen بها جوته ١٧٧١ ، وأعاد

Ibid : p. 196.

(١٠٠)

Ibid : p. 196.

(١٠١)

إن الفن حين يحاول أن يصور حالة العالم المثالية ، فهذا يعنى أنه يفهم بتمثيل الجوانب الكلية والجوهرية في العالم ، وبالتالي فهو يتعارض مع الواقع الجزئى الثرى ، والفن حين يصفى على العالم طابعا مثاليا Idealisation ، فهذا يعنى أنه يخلصه من العرضى والجزئى ، ويحاول أن يصور الكلى ، هذا الكلى هو حالة الوجود الروحى ، وكما سبق أن بينت أن العالم الذى نعيش فيه هو ما يختص الفن بتمثيله على أساس أنه يمثل الإلهى - وطبقا لمفهوم الإلهى لدى هيجل - فإن الإلهى بوصفه وحدة كلية مجردة لا يدرسه الفن ، لأنه موضوع الفكر المجرد ، ولذلك ليس أمام الفن لتمثيل الإلهى أو الجوهرى أو الكل إلا الفردى لأن ما يميز الفردية هو تعيينها ، وهى تدين فى وجودها ومضمونها الجوهرى إلى الإلهى (القوى السرمدية الناطقة للعالم) (١٠٢) . وإذا كانت العرضية والاعتباطية هى ما تميز الفردية تتعارض مع الجوهرى والكلى اللتين هما البنية الثابتة لما هو حقيقى فى ذاته ، فإن هيجل حين يبحث عن التمييز الفنى للمضمون المعنى للمثال فإنه يميز - منذ البداية - بين الجوهر الكلى ، وبين الأفراد الذين يحققون أشكالا خصوصية لهذا الجوهر . ولذلك نشأ استخدام هيجل لمصطلح الوضع Situation نتيجة لهذا التعارض الذى أشرنا إليه ، وهو المحيط أو المجال العام الذى يأخذ منه الفنان ، لكى يظهر اهتمامات الروح ومضمونه ، وهذا الوضع قبل أن يمثل للفنان فى أشكال متعينة تعبر عن الروح يكون حينذاك مجرد فكرة ، لم تجد تمثيلها المعنى ، ويطلق هيجل على هذه المرحلة "انعدام الوضع ، Absence of Situation" ، ويقصد به أن الوضع لم يأخذ شكله المتعين ، لأنه يبقى فى عمومية الفكر ، ويظهر هذا فى الأعمال الفنية التى نجدها فى النحت المصرى القديم ، والنحت اليونانى القديم أيضا ، وكذلك يظهر فى الفن التشكيلى المسيحى ، وخاصة فى التماثيل واللوحات النصلية ، ويظهر غياب الوضع أو انعدامه فى أن الإلهى يصور - هنا - اما كاله حتمى ، أو كخصوصية مطلقة فى ذاتها ، بمعنى أنه لا يصور التعارض ، وإنما يصور الكل فى جملته وثباته دون أن ينقسم إلى أجزاء متعينة (١٠٣) ، أما المرحلة الثانية فى الوضع فهى التدخل عن موقف الصمت والسكون لدى الفنان ، بحيث يخرج من جموده الداخلى والخارجى ، ويحاول أن يميز الكل فى وضع متعين ، ولكنه وضع غير متميز فى ذاته ، لأنه غير محسوس بالتناقضات وهذا الوضع قليل الأهمية ، لأن الحدث الجاد فى العمل الفنى - عند هيجل - هو الحدث المتلى بالتعارضات والتناقضات

بحيث توجب الفناء أو تجاوز هذا الحد أو ذلك من حدى الصراع ، ويظهر للرحلة الثانية فى التماثيل اليونانية التى تصور الآلهة فى أوضاع بسيطة ليس لها علاقات أو تعارضات مع آخر ، ولهذا تبدو مكتفية بذاتها ، ومثال ذلك من النحت اليونانى الذى يريد أن يصور هدى الآلهة ، تماثل فينوس ، وقصائد بندار (٥١٨ - ٤٣٨ ق م) ويظهر أيضا فى رواية « آلام فرتز » لجوته التى كتبها للتخلص من قلقه الداخلى (١٠٤) . وفى هذه المرحلة لم يتم تعارض بين تصورات الفنان عن العالم وبين الواقع الفعلى ، أما فى المرحلة الثالثة . يصبح الازدواج والتعارض هما اللذان يشكلان ملهى الوضع بالذات . ويستقد هيجل أن المرحلة الثالثة هى التى تشكل تعين المثال فى الفن بشكل صحيح ، ولهذا فهو يرى أن الفن المسرحى يتمتع بقدرة كبيرة على تمثيل الجمال فى أعرق حالات تطوره وإكملها ، لأنه يستطيع أن يقدم القوى الروحية الكبرى فى خلافتها وتناقضاتها وصراعا ووفاقها ، ولأن الفن المسرحى يقوم - فى أساسه - على الصراع ، وبالتالى لا يستطيع أن يتخذ من الموضوعات الساكنة أو الخالية من مضمون الصراع موضوعا للتمثيل الفنى ، بينما النحت والرسم امكانياتهما أقل فى تصوير التناقض وصورته ، لكن قد يختار - الفنان - لحظة من لحظات الصراع ويثبتها ، ولذلك يرى هيجل أنه لا بد لكل فن أن يراعى امكانياته الخاصة فى اختيار موضوعاته (١٠٥) .

والصراع Conflict له أشكال عديدة ، يذكر هيجل منها ثلاثة أشكال رئيسية يختار منها الفنان موضوعا لتمثيله الفنى : وأول هذه الأشكال هو الصراع الذى ينتج عن أوضاع طبيعية ، ويظهر هذا فى علاقة الإنسان بالكوارث الطبيعية والمرض ، ويظهر هذا واضحا فى اختيار لمرض ادمينوس ، والمرض فى حد ذاته ليس Euripides يوربيدس حصيلا للإلهام فى العمل الفنى ، ولكن يستخدمه يوربيدس لتصوير الصراع بين الأفراد بسبب المرض ، فالعراق يعلن أن ادمينوس سيموت ما لم ينفذ انسان آخر نفسه بدلا منه ، وتقبل السمينتا بهذه التضحية ، لتخلص زوجها من الموت ، ولذلك يمكن أن نرى أن هذا الصراع الذى ينشأ نتيجة لكوارث طبيعية يمثل الخلفية (الأرضية) التى يتولد عنها التصادم بين الأفراد ، ويرى هيجل أن الشعر الملحمى أصلح من الشعر المسرحى لتصوير هذا الصراع (١٠٦) .

Ibid : p. 202.

(١٠٤)

Ibid : p. 204.

(١٠٥)

Ibid : p. 206.

(١٠٦)

وثاني هذه الأشكال هو الصراع الروحي الذي يركز على أساس طبيعي ، ويذكر هيجل ثلاثة أشكال تنتج عن هذا النوع من الصراع الثاني :

(أ) مثل الصراع بين الورثة في حق وراثة العرش ، فهو صراع روحي بين الأفراد نتج عن أساس طبيعي مثل القراية ، ويتضح هذا في أوديب حين ترك عرشه شاغرا ، فقامت مواجهة بين أبنيه وعما أتيوكليس وبولينيسيس ، ابنا أوديب من أمه جوكاستا ، واقتتل صراعا على العرش ، إذ تدرع كل منهما بحقوقه وصاغ مطالب متناقضة . وتلاحظ أن العداء بين الأخوين هو نوع من الصراع اتخذ الفن موضوعا له على امتداد العصور كافة ، وإن كان قد بلغه قابيل حين قتل أخاه هابيل ، ويظهر الصراع في « الشهامة » في ملحمة الفرخوس الفارسية ، وفي مسرحية شيلر « خطية سمينا » (١٨٠٣) ، وفي مكبث لشكسبير (١٠٧) .

(ب) الصراع بين الأفراد نتيجة الفروق القائمة بين الطبقات الاجتماعية ، فالإنسان منذ أن يولد يجد نفسه مصنفا ضمن طبقة اجتماعية حاكمة أو محكومة ، وكل طبقة لها تنظيم ضروري يظهر في نوع العمل الذي يؤديه الفرد وأفكاره وثقافته الروحية ، ورغم أن الفرد قد لا يكون له يد في أن يولد في طبقة المحكومين ، إلا أن هذا يفرض عليه حياة معينة ، لا يستطيع تخليها ، إلا عن طريق التعليم والمهارة وطريقة التفكير ، ولكن الحاجز الطبيعي يقف حائلا بينه وبين الطبقة التي يريد أن يندرج في عدادها (ويرى هيجل أن الحب الذي ينشأ بين خادم لا يملك من التعليم والمهارة شيئا وبين أميرة لها ثقافة روحية عميقة هو حب أنقز ولا معقول . لأن الفارق بينهما هنا ليس فارق أن كلا منهما ولد لطبقة دون الأخرى ، وإنما الفارق بينهما هو فارق في الاهتمامات والتعليم وتصور الحياة وطريقة التفكير والإحساس ، وهكذا ليس حبا ولكنه انجذاب حسي) (١٠٨) .

(ج) الصراع الذي ينتج عن أن يولد الإنسان ضمن فئة مضطهدة من قبل المجتمع ، (مثل الزوج في المجتمع الأمريكي قديما مثلا) فلا يتمتع الفرد بالحرية ، أو على العكس أن يولد الفرد ضمن فئة تتمتع بامتيازات كبيرة نتيجة لقوانين وضعية أو أحكام دينية ، فيشعر أنه حر

بينما هو - في الحقيقة - غير ذلك ، لأنه يستمد حرجه من القوانين الوضعية ، ولذلك فإن هذا الفرد لا يتمتع لدى هيجل بما يسمى بالفرد بالمثال الذي يصبر عن الكلي والجهري . وقد صور أثن المسرحي بعضنا من هذه المنازعات ، لكي يستدر الشفقة والمطف ، ولهذا فإن أرسطو قد حدد للمأساة (التراجيديا) هدف إيقاف الشعور (التطهير)

وقد ينتج الصراع أيضا الاستعدادات المزاجية والطبيعية لدى الفرد ، مثل غيره عليل في مسرحية شكسبير ، ولكن هذه الأوهام لا تولد المصادمات إلا بقدر ما يقع الأفراد تحت سيطرتها ، وبالتالي يجرحهم الى نزاع عتيق وبين الآخرين (١٠٩)

وثالث هذه الأشكال الرئيسية من الصراع ، هو الصراع الروحي الذي يرتكز الى أساس روحي ، مثل : قد يكون هناك صراع بين الإنسان ونفسه حين يحدث بين حالة وعي الإنسان أثناء انجاز الفعل عن جهة ، وبين حالة وعيه بعد الفعل من جهة ثانية ، حين تتاح له القدرة على أن يدرك على الوجه الصحيح طبيعة ما فعله ، ومثال ذلك لوديب الذي لم يكن يدري أنه يقتل أباه ، ثم بعد أن عرف أن الذي قتله هو والده ، ومعاقبته لنفسه بعد ذلك ، ومثل أجاكسيوس وهو من الأبطال الاغريق في حرب طروادة ، ابن تالامون ، ملك سالامين ، أصابته لوفة جنون ، فقتل قطعان الاغريق من الماشية ، وهو يحسب أنه يصرع أعدائه ، وحين أدرك غلظته تنسب بينه وبين نفسه صراع انتحر على أثره ، وهذا يعني أن السمة الرئيسية لهذه المصادمات تكمن في دخول الإنسان في تناقض مع ذاته ، حين لا يبالى بالأخلاقي والحقيقي والمقدس (١١٠) .

لكن يمكن أن نتساءل ، لماذا يذكر هيجل كل هذه الموضوعات التي ينتج عنها الصراع الذي يؤلف حقيقة العمل الفني ؟ ، يذكر هيجل كل هذا ، لأنه قد نسمع الشكوى من بعض الفنانين من صعوبة العثور على مادة مناسبة لبناء ظروف وأوضاع ، ولكن ما يذكره هيجل - هو في الحقيقة - الشروط الخارجية لتفتح الشخصية ، فالفنان ليس مطالباً بابتكار أوضاع جديدة ، وإنما عليه أن يقدم صياغة جديدة خاصة به لهذه الموضوعات ، لأن المضمون الحقيقي للعمل الفني - من وجهة نظر هيجل - يكمن في معالجة الفنان للموضوع بحيث يظهر المظهر الأخلاقي وللروحي

Ibid : p. 210....

Ibid : p. 215-216.

(١٠٩)

(١١٠)

للأحداث بإزرا في تمثيل الأجزاء العميقة للشخصية الانسانية التي تعبر عن ذاتها من خلال هذه الأوضاع . وعلى ذلك يمكن القول ، بأن الأوضاع التي كان الفن يصورها ، اذا كانت ثابتة وساكنة وغير متعينة ؛ فان هذا ما يحدث في المرحلة الاولى ، ثم تتعين هذه الأوضاع في أفعال بسيطة لا تثير الاهتمام وهي المرحلة الثانية ، ثم تصوير الأوضاع بوصفها أفعالا ، ورد فعل هذه الأفعال المتعارض معها ، وهي المرحلة الثالثة ، حيث يدخل المثال في ملء التجني وملء الحركة (١١١) .

الفصل Action

نصل بعد ذلك الى الحدث أو الفعل Action الذي يقدم لنا موضوعات الفن ، وفيه يحدد هيجل نقطة البداية للعمل الفني ، فحين يتناول الفن فردا معيناً ، فمن أين تكون نقطة البداية ، هل تكون من جملة الظروف والأفعال والمصائر التي تشكل تكوين الفرد ؟ أم من اختيار موقف واحد يعبر عن الماهية الفعلية لهذا الفرد ؟

ويرى هيجل أن البداية في الفن ترجع الى تمثل الفعل (مصدر موضوعات الفن) ، بوصفه - فكرة شاملة تتألف من فعل ورد فعل وحل للتناقض وتقر للاختلاف . ويظهر هذا في الشعر الذي يستوعب كل هذا ، بينما الفنون الأخرى تستوعب لحظة واحدة من لحظات الفعل Achilles ولأن الفن ذو طبيعة روحية ، ولهذا تجد في التعبير الروحي في اللغة أعظم تمثيل ، ويظهر هذا وضحا في الألياذة ، حين يبدأ هوميروس بالحديث عن غضب آخيل Achilles ، مباشرة ، دون أن يتوقف عند الأحداث السابقة وسيرة حياة البطل ، ويجعلنا نشهد في الحال النزاع ويطلق في اثارة اهتمامنا ، حتى بما لا يقوله ، بما يشكل خلفية لوحته .

ولكن قد يسود الاعتقاد بأن الحدث أو الفعل يتنوع الى ما لا نهاية ، لكن الأحداث التي هي قبل تصلح للتمثيل الفني محدودة ، لأن الفن لا يهتم إلا بالأحداث التي تستجيبها الفكرة . ولذلك يمكن أن يميز في الفعل من حيث هو مصدر موضوعات الفن ثلاث نقاط رئيسية :
(١) القوة العاجلة التي تشكل المضمون والهدف الأنشائيين اللذين يحترزان على الفعل .

(ب) تحريك هذه القوى من قبل العدم الفاعل .

(ج) القساء بين القوى المساملة للفصل والأفراد الفاعلين في الشخصية (١١٢) .

وبالنسبة للقوى العامة The Universal Powers التي ينبغي أن تظهر بمظهر المثال العيني ، فرغم تعاضدها فيما بينها ، فلا بد أن تشمل — هي ذاتها — على شيء ما جوهري ، ويظهر هذا في موضوعات الفن الكبرى مثل الأسرة والوطن والدولة ، ولذلك لا بد أن تكون هذه القوى جوهريّة ، وإيجابية حتى ينبغي أن تشكل المضمون الحقيقي للفعل المثالي . ولكن هذه القوى لا ينبغي أن تمثل في عموميتها ، وإنما يقتضى تمثيلها الكامل أن تأخذ شكل أفراد مستقلين ، لأنها إذا كانت عامة ، فإنها تبقى كافتكار وتصورات مجردة لا تمت بصلة إلى مضمار الفن ، ولذلك فإن القوى العامة تتجسد في الأفراد الفاعلين . وهذه الفكرة وثيقة الصلة بما سبق أن طرحناه من ضرورة تجسد الالهى وتعيينه ، في الأفراد المستقلين المنقسمين ، لأن الالهى وحدة كلية غير منقسمة ، ولا يتجسد خارجا تماما الا بالنسبة للإنسان ، ولذلك يقيم هيغل وحدة بينهما ، ولذلك تتداخل لدى هوميروس أعمال الآلهة وأفعال البشر ، ففي الإلياذة ، حين يشاء أخيل أن يشهر سيفه على أجاممنون ، تظهر أثينا خلفه وتمسك به من ضفوفه الذهبية ، وقد عبر جوته عن هذا — أيضا — في مسرحية « أثيجينيا في توريدا » . حين تصبح الأيجينيا آلهة لا تؤمن الا بالحقيقة التي تحملها في داخلها ، والتي تكمن في النفس البشرية .

ويستخدم هيغل في التعبير عن ذلك كلمة يونانية هي *Traos* (*) التي يتميز بها الأفراد الفاعلون الذين يعبثون عن القوى العامة ، وهذه

Ibid : pp. 219-220.

(١١٢)

(*) سبق لأرسطو أن استخدم هذه الكلمة في كتابه فن الشعر ، حين بين أن أجزاء المأسكة الثلاثة هي : « التحويل والتعريف والهاثوس » ، ص ١٢٢ من ترجمة د. إبراهيم خضاعة فن الشعر ، وقد ترجمها د. إيرلنيم خضاعة بالمعناة المستشفة ، ويصل ذلك مقوله ، كان يمكن الاكتفاء بكلمة « المعناة » في مقابل كلمة *Pathos* . الا أنني أثرت إضافة صفة « المستشفة » ، أي التي تثير الإشتاق شبيهاً عن المعناة التي يمكن أن يكادها من يستعملها . إلماد . شكري عياد في ترجمته فن الشعر لأرسطو ، فهو يترجم هذا المصطلح بكلمة التأثير فهقول : « أما التأثير *Pathos* فهو فعل يتضمن الموت والعباد . كالعمل الموت على المسرح » . انظر د. شكري عياد : ترجمة فن الشعر لأرسطو ، ص ٧٤ .

الكلمة التي نقترح ترجمتها بالمعانة *Pathos* وهي تشكل - لدى هيجل - المركز الحقيقي للفن ومضماره الحق ، وعن طريقها يؤثر العمل العمل الفني في المتلقي ، لأنه يحرك فيه وتراً يحمل كل إنسان في مسمره . وحتى الفنان حين يستخدم المنظر الطبيعي ، فإنه يستخدم بطريقة رمزية ، لأنها تطلق المعانة وهي الموضوع الحقيقي للتشكيل الفني ، ويميز هيجل بين البائوس أو *Pasion* (١١٣) موضوع الفن ، وبين القوى موضوع الدين ، ولذلك قد يرى البعض امكانية استخدام الفن لاثارة الشعور الديني ، ولكن على الفن حين يطرق مضمار الدين أن يتحاشى ويجنب ما لا يدخل في نطاقه ، حتى لا يقوم الفنان باخضاع المعتقدات الدينية للتأويل . لأن الاله الذي ينطوي عليه الدين هو القوى الأخلاقية - الخاصة ، بينما الاله الذي ينطوي عليه الفن هو القوى العملية التي تتجسد في الأفراد الفاعلين ، والبائوس تمثل وتظهر للخارج عن طريق النفس الفنية التي تضع في حماسها كل غنى داخليتها . وطبقاً لمييار البائوس هذا ، فإن هيجل يرى أن جوته أقل معانة من شيلر ، لأن شيلر يعبر عن معاناته بإسهاب كبير وباندفاع أكثر . وإذا أردنا أن نبين الطابع العيني للبائوس فلا بد أن نفرد الشخصية (١١٥) .

فالشخصية هي المركب الذي يجمع بين القوى العظام للفعل الجوهري ، وبين الأفراد الفاعلين ، وتعني الشخصية - هنا - تلك الكلية التي تظهر في الإنسان الذي يعبر في روحانيته الميئية عن البائوس (١١٦) ولذلك تلمس الشخصية هي المركز الحقيقي للتشكيل الفني المثالي ، لأنه يجمع فيه كافة المظاهر التي سبق أن شرحناها ، وهي تمرير عن الفكرة من حيث هي مثال ، وتتبدى الشخصية في ثلاثة وجوه : أولها : الشخصية التي تتبدى كفرادية شاملة ، بمعنى أن الشخصية رغم أنها ذات وحدة كلية تجتمع فيها خصائص وسمات شتى ، إلا أنها مطالبة بتأكيد ذاتها وسط هذا الفني من خلال التعيين والتحديد ، وإذا لم تتعين الشخصية

(١١٣) يرفس هيجل ترجمة كلمة *Pathos* بالهوى أو العاطفة الشهوية *Pasion*.

لأنها قد تعني الضعف والتخلل ، بينما يقصد هيجل من هذه الكلمة معنى جليلاً وهو الكرب للمعانة ، لأنها كما يقول : قوة من النفس ، بمشروعة في ذاتها ، ومضمونها الأساسي هو الخلائقية والإرادة الحرة . - ولذلك يصرها هيجر *Mure* في كتابه : (The Philosophy of Hegel, London, p. 192).

لأنها العاطفة الشهوية التي تتجه نحو هدف أخلاقي يملؤها .

Hegel : op. cit., p. 222-223.

(١١٥) التالي :

Ibid : p. 226.

(١١٦)

الكلية في سمات وخصائص معينة ، فانها تبقى كما هي ذاتا منفصلة عن نفسها ، ويوضح هذا في تقديم هوميروس لبطله أخيل ، فليس هو بطلا قويا فحسب ، بحيث تبرز القوة سماته الكلية فقط ، وانما قوته لا تنفي وجود سجايا أخرى وسمات انسانية أصيلة الى جانب قوته ، وهوميروس يكتشف - للمتلقى - عن سمات أخيل وصفاته عن طريق وضعه في أوضاع ومواقف بالغة التنوع مثل وضعه في صراعه مع أجاممنون (١١٧) . ولذلك يحرص هوميروس على أن يقدم أبطاله لا يصرون عن سمة منفردة من سمات الشخصية الانسانية ، وانما تجتمع - في أبطاله - صفات وسجايا عديدة ، ولكن هذا الفني في صفات وأشكال الشخصية ، لا بد أن يظهر بظهر ما بحيث يشكل كلا واحدا غير قابل للانقسام ، أي يظهر في فرد واحد . ويرى هيجل أن الشعر الملحمي هو المهيا أكثر من غيره من أنواع الشعر مثل الشعر المسرحي والفنائي لتمثيل هذه الشخصيات الكاملة (١١٨) .

ولانها : رغم هذا الثراء في الشخصية الانسانية ، فان للفنان يركز على سجية واحدة ، تكون بمثابة سمة رئيسية تدفع الفرد الى الفعل ، ففي النحت تبرز للعيان التعدد الباطني لأشكال الشخصية وسماتها ، ورغم هذا يختار الفنان واحدا من الأشكال المتعددة ليرزها ، كما في شخصية « روميو » في مسرحية « روميو وجولييت » لشكسبير ، حيث نجد أن الحب هو الماطفة الحماسية الرئيسية التي تدفع روميو الى الفعل ، رغم وجود أبعاد أخرى لشخصيته تظهر في علاقته بأهله ، وأصدقائه ، وتظهر أبعاد مختلفة له - أيضا - حين يتعامل مع الراهب ، ورغم المواقف المختلفة التي يواجهها كل من روميو وجولييت ، إلا أنهما يحافظان على عاطفة الحب الواسمة والعميقة ، ولذلك لابد للمفان أن تعبر عن الحالة الداخلية للنفس المتمثلة بالقدرة على مواجهة جميع الأوضاع والظروف . ويظهر غنى النفس الداخلي في الشعر الفنائي (١١٩) .

وعبرية الفسان تظهر حين يركز على جانب معين من شخصية الانسان ، يشتق منه جميع الجوانب الأخرى للانسان كلها . وهنا قد تبعو العبقرية متعاقبة مع ملكة الهم ، التي ترى في هذا الجانب الواحد

Ibid : p. 237.

Ibid : p. 238.

Ibid : p. 239.

(١١٧)

(١١٨)

(١١٩)

رؤية أحادية ، ولكن هذا التناقض يرجع الى منطق الشخصية ذاتها ، ذلك لأن مصير الانسان يكمن ليس في جملة التناقض المتعددة. فحسب ، بل في تحمله هذا التناقض - الخير والشر في شخصية الانسان - مع يقائهم معادلا لذاته ومخلصا لها على الدوام . وحتى لا يخلق الفن انسانا وكيانا من هذا النوع ، فان شتى العناصر التي يتألف منها الانسان تنفصل ويبقى الانسان في وضع يتميز بضياب الأفكار والمشاعر (١٢٠) . ولذلك فان ما يميز الفردية في الفن أنها لا متناهية ، والهيبة ، لأنه يقدم لنا الفردية في وحدة مع ذاتها ، رغم تناقضها ، ولذلك تنبع الشخصية من تداخل العام مع خصوصية الفرد ، ولهذا فان الفن الحديث - من وجهة نظر هيجل - جدير بالتفقد والتحليل - لأنه يحرص على تقديم الشخصية من خلال هذا التداخل ، لتصوير وحدتها الذاتية التي لا تقبل الانقسام أو الانحلال (١٢١) وهذه الوحدة بين العام والخاص ما تعرفه نظرية النمط Type في علم الجمال المعاصر .

والتأثير - تبدو الشخصية أحيانا في كتابات وأعمال بعض الكتاب ، وكأنها شخصية غامضة تسيطر عليها الأشباح والشياطين ، ويرغم الباطن أن غموض الشخصية يرجع الى غموض حقيقة يتلمذ فك لغزها ، ولا يمكن ادراكها ، ويرد هيجل على هذا التصور للشخصية ، بأن هذه الشخصيات الغامضة هي التي ينبغي أن تطرد من ملكة الفن ، إذ لا شيء في علم الملكة غامض ، بل كل شيء فيها واضح وشفاف والأعمال الفنية التي تصور الشخصية غامضة تجر الفن بشكل عام ، والقصص بشكل خاص الى مناطق ضبابية وباطلة وخاوية . ولهذا فان الشخصية المثالية عند هيجل هي التي تركز حناها على إجابات واقعية تحافظ فيها هذه الشخصية على ذاتها - فهامت - مثلا - رغم أنه شخصية مجردة ، نجد أن شكسبير قد حافظ على وحدته ، لأن شروجه كان يتصور تحول الكيفية التي يستطيع بها أن يفعل ما ينوي القيام به .

وليس من الشخصيات الغامضة ، لأنه حافظ على وحدتها . حتى من منظور عقدها الشخصية المبرف . واستلزاما لادائها في المسرح (١٢٢)

Ibid : pp. 239-240.

Ibid : p. 243.

Ibid : p. 243.

(١٢٠)

(١٢١)

(١٢٢)

التعین الخارجی للمثال :

يبتدئ فيما سبق أن المثال يجب أن تلعب فيه حركة تؤدي الى قيام تعارض فيه . ومن خلال حدى هذا التعارض ينشأ الفعل . ويمكن هنا أن نتساءل : كيف يمكن أن يصبح العالم الخارجى موضوعا للتمثيل الفنى ؟ وإذا كنت قد أوضحت - فيما سبق - أن الفردية الانسانية هي التي تمثل المثال أو الفكرة ، فإن الانسان - أيضا - يحيا حياة عينية خارجية ، بمعنى أن العالم الخارجى هو المحيط الذى يتحرك فيه الانسان . رغم أن الانسان يتميز ويختلف عن العالم الخارجى ، لكن يكون على اتصال بذاته ، دون أن يفقد اتصاله بالعالم الخارجى (١٧٢) .

والحقيقة أن علاقة الانسان بالعالم الخارجى معقدة ومتشعبة . فالانسان يعيش فى ظروف طبيعية مثل المكان والمناخ ، وهو يستخدم الطبيعة لاشباع حاجاته مثل المأكل والملبس والسكن وغيرها ، ثم إن الانسان يستخدم العالم الخارجى بطريقة خاصة تظهر فى اختراع الأدوات والسكن والمربات ، وتطور طريقة الطهى والاكل ، هذا بالإضافة الى أن الانسان يعيش فى علاقات روحية ، لها وجود خارجى يمثل فى أشكال الأسرة والحياة السياسية والاجتماعية (١٧٤) . ولا معنى للتعبير عن الجوهرى والروحى فى الانسان ، أن نختزل كل هذا الواقع العيى ، ونصور الانسان وهو مستغرق بصورة دائمة فى تأمل السماء ، فليس هذا هو المقصود ، بالمثال فى الفن عند هيجل ، لأن هذا يعنى اللاتعین . بينما يعنى هيجل - هنا - أن الانسان - ذلك المركز الحقيقى للمثال عند هيجل - يحيا ويتحرك فى مكان ، ويتنمى الى عصر معين ، أى أنه يمثل الحاضر واللاتماهى الفرديان ، وهنا ينشأ التعارض الذى يريد الفن أن يصوره بين الحياة الانسانية والمحيط الخارجى ، أى الفن يصور النشاط الانسانى الذى ينتج عن احتكاكه بالمحيط الخارجى .

أى أن الاتصال الذى يحدث بين الانسان ككلية ذاتية متميزة ، وبين العالم الخارجى هو الذى ينشأ الواقع العيى ، الذى يشكل مضمون الفن (١٧٥)

Ibid : p. 244:

(١٧٢)

Ibid : p. 246.

(١٧٤)

(*) استقالات الاجتماعات الواقعية فى الفن من رؤى هيجل هذه فى تفسير العمل الفنى كالمعكس عن العالم الخارجى ، وقد صير لوكاتش عن حفلة التباكس 'Reflection' إلى كتابة الكاتب والمفكر 'Writer and Critic' والسفيرة أو التباكس كيقظة يرجع الى الاخيرين وارسطو أيضا .

انظر حول الاجتماعات الواقعية فى الفن :

J. P. Stern : On Realism, R. & K. P., Londra, 1972.

ويمكن ان نتساءل هنا : ما هو الشكل الذى يستطيع الفن أن يقدم من خلاله تمثيلا مثاليا عن الخارج فى قلب الكلية الانسانية ؟

ولكى يجيب هيجل على هذا التساؤل فانه يناقش ثلاث قضايا رئيسية :

(أ) الأشياء الخارجية الخالصة التجريد بما هي كذلك As Such مثل المكان والزمان واللون - التى تتطلب تمثيلا فنيا .

(ب) الواقع الخارجى المائل فى واقعه العيني ، الذى يتطلب أن يتحقق فى العمل الفنى توافقا بين هذا الواقع وبين ذاتية الانسان المتصلة بحيطتها الخارجى .

(ج) ان العمل الفنى يخلق من أجل المنة المحسوسة لدى الجمهور (١٢٥) .

(أ) وبالنسبة للقضية الأولى ، أى الشكل الفنى الخارجى المجرد نجد أن العمل الفنى يضاف على مضمون المثال الشكل العيني للواقع ، لانه يمثل فى شكل الوجود الخارجى ويثبته من خلال المادة المحسوسة ، لى يخلق عالما مرثيا للعين ، ومسموعا للاذن وهو عالم الفن .

والفن حين يستخدم الطبيعة الخارجية ، فانه يظهر نفس التيمات التى تظهر فى الجمال الطبيعى - التى سبق الإشارة إليها عند معرض حديثنا عن الجمال الطبيعى - مثل التناظم والتماثل ، ولكن الفن يستخدم هذه السمات - التناظم والتماثل - بأشكال مختلفة عن الموجودة بها فى الجمال الطبيعى ، بحيث تفصح عن الجوانب الروحية والوحدة العميقة فى العمل الفنى . بمعنى أن التناظم والتماثل كما هما فى الجمال الطبيعى يميزان عن امتيعاب طبيعة العمل الفنى حتى خارجيا ، لأن لهما طابعا مجردا ، لا تفصح عن الجوانب العميقة . فمثلا قطعة البيللور النقية لها أوجه متناظرة ، أى وحدة تتكرر ، وأوجه متماثلة أى متناظرة أى وحدتين أن هناك تدوب كل منهما الأخرى فى التكرار ، لا تعبر عن الدخول العميق ، بينما يمكن استخدام التناظم والتماثل فى بعض الفنون مثل الموسيقى - مثلا - حيث يحدث تكرار متتابع لبعض الألحان بأشكال مختلفة ، وكما نجد - أيضا - فى فن العمارة ، الذى يتخذ من التناظم والتماثل التين الأساسى له ، ويرجع هذا إلى أن طبيعة فن العمارة - نفسه - تهدف إلى إعطاء شكل فنى لحيز الروح الخارجى اللايقوى ، ولذلك فان الأساس

الذى يقوم عليه العمل الفنى المعمارى هو استخدام خطوط مستقيمة وزوايا قائمة وخطوط دائرية . ويظهر هذا فى تساوى الأعمدة والنوافذ (١٢٦) ولذلك يمكن القول أن قوانين التناظم والتماثل تلائم الشكل الخارجى ، على أساس أن تطبيقها يتيح للكرة الفهم أن تماثل وتستوعب المجموع بيسر وسرعة ، وهذا لا يعنى أن فن العمارة هو أقرب للجمال الطبيعى منه للجمال الفنى ، لأنه يركز الى أسس مثل التناظم والتماثل ، لأن هناك علاقات رمزية تقوم بين الأشكال المعمارية وبين المضمون الروحى ، بحيث تبدو كأنها - أى الأشكال المعمارية - مفرقة الخارجى .

ويخضع - أيضا - فن تنسيق الحدائق والبساتين لقوانين التناظم والتماثل ، ويخضع أيضا لقوانين أخرى مثل التنوع واللاتناظم التى يضيفها الإنسان بروحه على تنسيق الحدائق والبساتين . وهذا يعنى أن التناظم والتماثل ليسا وفقا على الجمال الطبيعى ، وإنما نجدهما أيضا فى فن الرسم والهندسة المعمارية والموسيقى ، لكنهما يختلفان فى الشكل والمضمون عن الشكل الذى يوجدان به فى الطبيعة . ففى الشعر والموسيقى ، فإن انتظام الوزن يعطى اللاتين شكلا ، ويسيطر الموسيقى والشاعر على أى شطط فى العمل الفنى عن طريق تمييز ما يتكرر على فترات منتظمة ، ويظهر هذا فى الموسيقى حين يتكرر الصوت على مسافات منتظمة أو متعاقبة (١٢٧) . أى أنه فى العمل الفنى نجد أن التناظم يمد سلطاناه الى حد التغافل فى المضمون الحى للتمثيل ، فالمطلوب من أى عمل فنى ملحمى أو درامى ، - يتألف من تقسيمات وتفرعات محددة - إعطاء كل قسم مساحة شبه متساوية ، كذلك الحال فى اللوحات الفنية ، لا بد أن يحافظ الفنان على نسب معينة فى اللوحة ، وذلك حتى يأخذ المضمون الأساسى حظه الرئيسى فى العمل الفنى . والفرق بين استخدام التناظم والتماثل بين الطبيعة والعمل الفنى ، انها يتطبقتان - فى الطبيعة - على الحجم والكلم ، بينما - فى العمل الفنى - يرفض الفنان سيطرة الشروط الكمية ، ولذلك كلما نبذ الفنان الخارج ، فانه يتبذ أيضا - فى طريقة تمييزه - اعتماده على التناظم بشكل رئيسى ، وحينذاك يركز الفنان على التساوى والائتلاف The Harmony والقصود به التركيز على الفوارق النوعية ، بهدف التوليف بينها ، بدلا من أن تبقى فى حالة تمارض أبدى ، ويظهر هذا فى الموسيقى والفن التشكيل ، حين يسمى الفنان الى الترتيق

Ibid : p. 248.

Ibid : p. 250.

(١٢٦).

(١٢٧).

بين الألوان الموسيقية والألوان التي قد تبدو متنافرة فيما بينها (١٢٨) .
ولذلك لابد أن يتجاوز الفن الطبيعة الخارجية كما هي ، لكي يعبر عن
التوافق بين المثال العيني وواقعه الخارجي ، لأنه ليس هناك انفصال بين
الكلية الذاتية المحيطة للانسان ، وحالاته وعماقه وبين الوجود الخارجي
الموضوعي .

(ب) ويمكن للفن أن يعبر عن التوافق بين الانسان ومحيطه
الخارجي من خلال ثلاثة اشكال ، ساذكرها بالترتيب : اولها : اما أن يعبر
الفن عن وحدة الذاتية الباطنية والموضوعية الخارجية على أنه توافق في
ذاته ، بحيث يصور الرابطة الحميمة التي تربط الانسان بمحيطه الخارجي ،
والمثال على ذلك نجده في أبطال الملاحم ، الذين يقدمون من خلال تساو
نخفي واكتلاف يجعلان من الذاتية والمحيط الخارجي كلا واحدا لا يفصل ،
وكذلك العربي لا يميل الى فهمه الا اذا وضعتاه في وسطه الخارجي ،
أي بين نجومه وصحاريه القاحلة ، وغيامه وحيوله (١٢٩) ، فهو لا يشعر
انه في بيته الا في ذلك المناخ في تلك المنطقة من العالم (٣) . وثانيهما :
اما أن ينظر للمحيط الخارجي على أنه نتيجة لنشاط الانسان ، أي أنه
منشئ عن جهد الانسان ، نتيجة لاستخدام الطبيعة من قبل الانسان
بحيث يشبع بها حاجاته ، ولا يحصل نفسه تأييدا لها ، وانما يقدم الفن
هنا تساويا بين الطبيعة ومهارة الانسان الروحية ، وقد حاول الفن أن
يعبر عن هذا العصر الذهبي ، حيث كانت توفر الطبيعة للانسان
جميع الحاجات التي يمكن أن يحتاجها ، دون أن تكون لديه أهواء أو
نوازع . قد تبدو لنا - انها تتعارض مع النبل الإنساني ، ولكن الانسان
الكامل ، لابد أن تكون لديه نوازع واستعدادات من منزله أسمى بحيث
لا يستطيع أن يكتفى بالحاجات التي توفرها الطبيعة له ، وقد أدى - عدم
اكتفاء الانسان بما تمنحه اياه الطبيعة - الى ظهور الحضارة الصناعية
التي تتدخل فيها الاهتمامات تدخلا معقدا ، ويتخذ كل فرد من استقلاله ،
ويؤثر به في علاقات تبعية خيال الآخرين ، ويرى هيجل أن هناك صورة
ثالثة بين العصر الذهبي الذي تمنح الطبيعة للانسان احتياجاته ، وبين

Tibid : pp. 350-51

Tibid : p. 355.

(١٢٨)

(١٢٩)

(*) هذه هي الصورة التي كانت شائعة عن العربي ابان عصر هيجل ، وللشعر
العربي القديم يقدم اصدق تعبير عن الرابطة الحميمة بين الانسان العربي وبيئته ومحيطه
الخارجي . وزيبا يصدق وصف هيجل عن العرب في الحجاز قديما ولكن في العراق والكوفة
فان الوضع مختلف .

انحصارة الصناعية وهي تنظيمات المجتمع البورجوازي المقتدة ، وهي صورة « العصر البطولي » ، وهو أنسب الصور للتميز الفني المتأني عن الطبيعة بوصفها نتاجاً لنشاط الإنسان (١٣٠) ، لأن العصر البطولي لا يصرّف انتقار العصر الذهبي الى الاهتمامات الروحية بل يسمو فوق ذلك الى اهتمامات وغايات أعمق ، وتكون حاجات الأفراد - في هذا العصر - من صنع الإنسان ، فالإبطال يصنعون كل شيء يحتاجون اليه ، حتى الأدوات التي يستخدمونها مثل المحراث وأسلحة الدفاع . وهذا يعني أن الإنسان يشعر في العصر بأن كل ما يستخدمه وكل ما يحيط به نفسه ، وأن جميع الأشياء الخارجية له وعنه ، ولا تأتيه من مصدر غريب . والإنسان حين يعمل في تجهيز المواد والأدوات فإنه يشعر بالرضا رغم الجهد الذي يبذله . وثالثها : أن هذا العالم المتبني عن الروح الإنساني هو كلية موضوعية ، يجب على الأفراد الذين يتحركون في هذا العالم أن يقيموا على توافق دائم معه ، ويقصد هيجل بالحيط الروحي للعالم ، الدين والقانون والعرف ونظم الأسرة والدولة أي المؤسسات الاجتماعية والسياسية . بمعنى أن العالم الخارجي الذي يظهر كنتائج لنشاط الإنسان لا يلي الإعجابات المادية للإنسان فحسب ، وإنما يلي اهتمامات الروح أيضاً ، أي أن اهتمامات الروح تتجسد في الواقع الخارجي من خلال الأخلاق والعادات والأعراف (١٣١) .

(ج) الجانب الخارجي من العمل الفني المثالي في علاقته بالجمهور :

إن العمل الفني - من وجهة نظر هيجل - لا يوجد من أجل ذاته ، وإنما يوجد من أجل جمهور يتأمله ويستمتع به ، فالممثلون حين يمثلون مسرحية ما ، فإنهم لا يتكلمون فيما بينهم ، وإنما يتكلمون من أجل الجمهور ، ولذلك يقيم العمل الفني - أيما كان نوعه ، حواراً مع من يتلقاه (١٣٢) . وإذا كان هيجل يطالب بالتوافق بين شخصيات العمل الفني ، وبين محيطها الخارجي ، فإنه يطالب - أيضاً - بالتوافق ذاته بين العمل الفني وبين الجمهور ، لأن الفنان - قبل كل شيء - هو واحد من هذا الجمهور ، وهو ينتمي لعصر معين ، وحضارة معينة لها أخلاقها وعاداتها ودينها ، والفنان يمر عن عصره في عمله الفني ، حتى حين يختار موضوعات تاريخية ، ماضية ، لأنه يلجأ الى هذا - من وجهة نظر هيجل - لكن يتحرر من التأثير المباشر للحاضر ، ولكي يفضي على الموضوع

Ibid : pp. 256-257.

(١٣٠)

Ibid : p. 262.

(١٣١)

Ibid : p. 264.

(١٣٢)

الذى يتناولها طابعا من العمومية لا يستغنى الفن عنه (١٣٣) . ويتساءل هيجل : هل المطلوب من الفنان أن ينسى عصره تماما ، لكي يركز انتباهه على الماضي وحياته الواقعية ، بحيث يشكل عمله صورة أمينة عن الماضي ؟ أم أن المطلوب منه أن يهتم بحاضر أمته ، وأن يصوغ عمله وفق خصائص عصره وقضايا أمته ؟ بمعنى هل ينبغي أن يصور الفنان العمل الفني طبقا للمصر الذى ينتمى اليه موضوع العمل الفني ؟ أم طبقا لخصائص المصر الذى ينتمى اليه الفنان ؟ يرى هيجل أن كلا الموقفين السابقين خاطئ . ويرى أن الاجابة عن التساؤل السابق مرتبطة بثلاث قضايا أو تساؤلات إذا تم الاجابة عنها ، يمكن تحديد التمثيل الحقيقى للعمل الفني في علاقته بالجمهور وهي

١- كيف يمكن للفنان أن يستخلص شروط عصره الخاص في تمثيله لموضوعات مقتبسة من الماضي ؟

٢- ما هو المقصود بالأمانة الموضوعية البحتة في تمثيل الماضي في العمل الفني ؟

٣- ماذا تعنى الموضوعية الحقيقية في تمثيل الفنان لموضوعات مقتبسة من أزمنة وشعوب أخرى ؟ مثل استخدام الأوروبي لحضارة الشرق القديم .

وبالنسبة للتساؤل الأول : يرى هيجل أن تناول الفنان الذاتى أى موضوع من من موضوعات العمل الفني ، يرتبط (من ناحية) بمدى ثقافة الفنان بصور الماضي ، لأن وعيه بأدرك التناقض بين الموضوع الذى يتناوله ، وبين الكيفية التى يعالجها بها ، هو الذى يساعده فى عدم المخالفة الذاتية في تناول موضوعات الفن . لأن تناول الفنان لبعض الحضارات الأخرى ، وهو يرى أن الحضارة التى ينتمى إليها هي الحضارة الوحيدة التى تحمل القيم والأفكار المقبولة يؤدى الى ظهور نزعة عنصرية - لدى الفنان - تؤدى - فيما بعد - الى رفض استخدام أى عصر أو حضارة لا تنتمى الى حضارته بصفة ما (١٣٤) . ويرد هيجل على وجهة نظر أخرى ،

Ibid : p. 265.

(١٣٣)

(١٣٤) رغم رضى هيجل بهذه القضية ، الا اننا نجده يقع فى الخطأ الذى يحذر الفنان عن الوقوع فيه ، وهو المخالفة الذاتية في تغيير الحضارة والمصر الذى ينتمى اليه الفنان . نجد هيجل فى تحليله للفن المصرى القديم ، وضعه للشرق بشكل عام ولمصر عن رايه سراجة . وهو أن الغرب ارادى من الشرق ، ومهما تكن الحجج التى يسوقها هيجل للتصديق على رايه هذا ، الا انه يبين لنا انحيازه للغرب وللثقافة التى يلتمس اليها ، والحقيقة أن هذا التناقض الذى يقع فيه هيجل هو خطأ شائع بين الفلاسفة ، فضلا ابن خلدون لم يطبق القواعد المنهجية التى نادى بها فى دراسة التاريخ فى كتابه المبدأ والغیر -

تري أنه يجب صرف النظر عن كل ما يمكن أن يكون فنيا في الماضي ، والاستماتة عنه بتقديم مشاهد الحياة والأحداث اليومية للجمهور ، على نحو ما تجرى في الحياة الواقعية ، ويستند هذا الرأي إلى أن تصوير الحياة اليومية للناس في الفن ، يجعلها في متناولهم جميعا ، وبالتالي لا تتطلب أي مجهود للفهم ، ويرى هيجل أن وجهة النظر السابقة خاطئة . لأنها توقف المشاعر الذاتية لدى الجمهور ، وهي لا تحقق أية مطالب فنية أخرى غير ذلك ، وهي بذلك تختلف أبسط وطيفة في تلقى الأعمال الفنية ، وهي أن الفن يحررنا من الذاتية ، لأنه حين يستغرقنا عمل فني جميل ما ، فإنه ينسينا أنفسنا لتتحد بالكل (١٢٥) .

أما بالنسبة للتساؤل الثاني : فإن هيجل يرى أن الفنان حين يسمى إلى تصوير شخصيات الماضي وأحداثه - قدر الإمكان - ضمن وسطها الحقيقي ، فإنه يأخذ - أي الفنان - بعين الاعتبار جميع خصوصيات الأخلاق ، وكل المناخ الخارجي بوجه عام . ولذلك فإن معيار الأمانة الموضوعية في تمثيل الماضي في الفن يركز على النواحي الشكلية ، لأن الأمانة في الفن تختلف عن مفهوم الأمانة بالمعنى العلمي ، والأمانة الموضوعية في تمثيل الماضي ، تنسب - عند هيجل - التزام الفنان بقضايا عصره ، ولا تعني الأمانة في الفن - كالأمانة في العلم - الالتزام الدقيق بكل حرية الأحداث التاريخية (١٢٦) .

ولذا فإن الإجابة عن التساؤل الثالث وهو عن معنى الموضوعية الحقيقية في الفن ، تتطلب تقديم الشروط المختلفة التي يطلب هيجل توافرها لدى الفنان ، لكي يكون موضوعيا وهو يقوم بتمثيل عمله الفني ، فلا بد أن يعي الفنان أن عصره السياسي والاجتماعي هو نتاج المصور القديمة وما قيمته من أساطير وديانات وآداب وتقاليده قديمة ، ولذا نجد أن رموز العالم اليوناني واهتماماته أصبحت - هي أيضا - رموزا للإنسان الأوروبي في تمثيله الفني (١٢٧) ، وهذا يعني أن الحاضر ليس منفصلا

Ibid , p. 268.

(١٢٥)

(١٢٦) ينسب جورج لوكاتش كتابه « الرواية التاريخية »

« The Historical Novel » على هذا الأساس الذي يلقبه هيجل .

(١٢٧)

ينسأل : هيجل لماذا لا تحظى الميثولوجيا المصرية أو الهندية بنفس الاعتبار الذي تحظى به الميثولوجيا اليونانية ، وهو يجيب على هذا ، من موقف المثلث الأوربي . ويرى أن الأساطير وأمثالها في الميثولوجيا الشرقية القديمة ، لم تعد تمثل تجسيداً للحقيقة . وبالتالي لم يعد الإنسان المعاصر مؤمناً بها ، ولهذا فهي غريبة عن وجدانه .

عن الماضي ، ولذلك يطالب هيجل بوجود رابطة عميقة بين الماضي وبين العمل الحية في الحاضر .

وإذا كان هيجل - وهو يدرس موضوع علاقة الفن بالجمهور - يدرس علاقة التمثيل الفني بالوحي التاريخية ، فإن يقصد من ذلك ، أن الموضوعات التاريخية يجب أن تكون المعلومات عنها ، ناهية لكل المتلقين ، والإنسان حين يتلقى العمل الفني ، فإن هذا لا يتطلب منه دراسة طويلة ومعرفة عميقة بموضوع العمل الفني الذي يتلقاه ، وإنما يحاول فهمه بناء على معطيات العمل الفني نفسه ، ولذلك فإن هيجل يحاول أن يبين شروط الكتابة التاريخية - لأنها قد تكون عائقا أمام المتلقين - بحيث لا تفسد متعة التلقي والاستمتاع بالعمل الفني ، لأن العمل الفني موجه في الأساس لمجمل الأمة ، وليس موجها إلى قلة من الأشخاص المؤهلين تأهيلا ثقافيا عاليا ، ولذلك يركز هيجل على تأكيد أنه يجب على العمل الفني أن يكون مفهوما ، ولا بد أن يراعى الفنان العصر والشعب الذي ينتمي إليه الفنان ، بحيث يشعر المتلقي بأنه في بيته ، وهو يتلقى أي عمل فني ، ولا يشعر بأنه أمام عالم غريب وغير مفهوم (١٢٨) . ولذلك قد يستلهم الكاتب بعض الموضوعات من تاريخ أمته مثليا فعل شكسبير في كثير من مسرحياته . ولكن لا يمكن أن نحدد الفن بموضوعات ذات طابع قومي فقط ، بل يمكن للفنان أن يقتبس موضوعاته من كل الأمم والعصور ، ولكن على الفنان أن يبين من خلال عمله الفني ، أن الجانب التاريخي مجرد عنصر ثانوي ، يستخدمه الفنان لإبراز بعض قضايا عصره ، ولكي يضيف عليها طابعا إنسانيا عاما ، وهذا ما فعله بيوتيه حين كتب « الديوان الفرقي للمؤلف الغربي » حيث نجح في إدخال الفرق إلى الشعر الحديث ، وكيفية مع نظرته للشرق ، ولهذا فإن من يطالع الديوان ، لا ينسى أنه رجل غربي وألماني - أي جوته - يستخدم الطابع الفرقي في صياغة الأوصاف

(١٢٨) تولدت لدينا - في ساحة الثقافة العربية - قضية العمل الفني وعلاقته بالجمهور ، وإن كانت نقطة البداية لمخرج الموضوع مختلفة ، فهيجل يطرح القضية وهو يصفه نقالو الفن للموضوعات التاريخية التي لا يفهمها الجمهور بسهولة ، بينما طرحه القضية لدينا ، حين ظهرت بعض الأعمال الفنية في الشعر والقصة في الثقافة العربية غير مفهومة وغامضة ، وقد علل البعض ذلك ، بأنه للتعبير وعدم الفهم ينتج من كون هذه الأعمال الفنية مستقبالية ونورية . . . أنظر بحث علي أحمد سعيد « أدونيس » حول هذا الموضوع تحت عنوان « حوار حول مشكلات التعبير والاتصال الشعريين في المجتمع العربي » ، وهو بحث يبين الجذور التاريخية والاجتماعية والفكرية للمشكلة .

والظروف بحيث لا تصدم وجدان الرجل الغربي (١٣٩) . وهذا يعني أنه ليس هناك ما يمنع من أن يقتبس الفنان موضوعاته من حضارات أخرى ، ومن عصور زائلة ، ومن أن يحترم بصفة عامة الطابع التاريخي للبيوتولوجيا والتقاليد ، ولكن بشرط ألا يستخدم هذه التفاصيل إلا كإطار للوحاته ، وأن يكيّف مضمونها الباطن مع ضمير عصره . على نحو ما فعل جوتة - على سبيل المثال - حين أبدع أعماله (١٤٠) . ويرى هيجل أن الشروط التي يتم فيها التحويل - من التاريخ إلى الفن - تختلف من فن إلى آخر ، فالشعر الفئاني أقل أنواع الشعر حاجة إلى اللجوء إلى الوصف التاريخي الخارجي ، بينما الشعر الملحمي هو الشعر الذي يحتاج إلى قدر أكبر من التفاصيل ، لأنها تشكل الكساء التاريخي الخارجي ، ولذلك يقبلها الجمهور عن طيب خاطر . ويرد هيجل على النقاد الذين ينددون بفساد ذوق الجمهور الذي لا يتجاوب مع مسرحية ما تركز - بمسكك جوهرى - على التفاصيل التاريخية ، بأن العمل الفني ليس موجودا من أجل النقد فحسب ، وإنما من أجل متعة الجمهور المباشرة ، ويخطئ النقاد في هجومهم على الجمهور ، لأنهم - في الأساس - جزء من هذا الجمهور ذاته ، الذي لا تثير اهتمامه الدقة المقطرة في إبراز التفاصيل التاريخية . ولذا يجب أن تتكيف المسرحيات عند تمثيلها مع شروط عصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلا بد من إدخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب الذي تقدم له ، حتى لو كانت مسرحيات أجنبية ، فلا بد من إدخال التعديلات عليها ، لكي تلائم عصر وعقلية الشعب تقدم له . ولذلك يبيح هيجل اللجوء في المآلطات التاريخية ، فمثلا يمكن تقديم أورفيوس وبين يديه « كمان » رغم أن الكمان آلة موسيقية لم تكن موجودة - تاريخيا - في عصر أورفيوس ، ذلك لأن الفن غير مطالب بالتفاصيل الدقيقة لمصر أورفيوس ، وإنما يقدم أورفيوس كإطار للحديث عن موضوعات معاصرة (١٤١) :

وعلى هذا فالفنان ليس لفتانا إلا بقدر ما يعرف الحقيقة ، ويعرف كيف يضمها تحت أظفارتنا في الشكل المناسب لها ، ولهذا لابد أن يراعى الفنان في البحث عن موضوعاته مستوى حضارة عصره ولفته . ولذلك فليس مهما في العمل الفني أن تكون التفاصيل الخارجية صحيحة تاريخيا .

Ibid : p. 275.

(١٣٩)

Ibid : p. 276.

(١٤٠)

Ibid : p. 277.

(١٤١)

وإنما المهم هو أن يعبر العمل الفني عن أسنى احتمالات الروح ، وعن ما هو إنساني في ذاته ، أي عن الإحساس الحقيقية للتفلس ، ويجب أن يكون هذا المضمون قابلاً للدراك في جميع أشكال التمثيل الحسي ، وأن يظهر جوهره الأساسي عبر كل تفاصيل العمل الفني بصرف النظر عن صحتة التاريخية . ويشير هيجل في الجزء الخاص بالشعر الدرامي وعلاقته بالجمهور ، إلى أن موقف الجمهور من الأعمال الدرامية يختلف باختلاف ذوقه الجمالي ومدى ثقافته ، وعلى الشاعر أن يراعي جمهوره أثناء كتابته للعمل ، ولكن هذا لا يعني أن يضحى بالحقيقة ، وإنما عليه أن يلتزم بها ، حتى لو كانت تضع الشاعر في موضوع التناقض مع أفكار شعبه وعصره . ولذلك فهو يبين أن أخطر المواقف على الإطلاق هو الموقف الذي يتورط فيه الشاعر ابتغاء تملق الجمهور وكسب رضاه في اتجاه خاطئ . فيرتكب بذلك - عن عمد - خطيئة مزدوجة ، ضد الحقيقة وضد الفن ، (١٤٩)

(ج) الفنان : The Artist

بعد أن عرضت لتحليل هيجل لفكرة الجمال بشكل عام ، ثم عرضت لتحقيرها التناقض في الجمال الطبيعي ، ثم تحدثت من الواقع المطابق للجمال وهو التشال ، وتمييزاته المختلفة في العمل الفني ، يجدر أن نتوقف عند الفنان . لأنه إذا كان العمل الفني هو نتاج للروح ، فلا بد أن تكون هناك ذاتية خلقة ، تصوغه وتشكله بحيث تخاطب به الآخر ، وهذه الذاتية هي الفنان . لأنه قد يتساءل البعض ، من أين يأتي الفنان بهذه القدرة والمقدرة على الابتكار ، وكيف ينتج عمله الفني ؟

ويرتكز تحليل هيجل للفنان على ثلاثة عناصر أساسية وهي : مفهوم العبقرية Genus (*) والالهام ، ثم يدور موضوعية هذا التشيكل

Hegel : Aesthetics, Vol. II, 80.

(١٤٩)

(*) حظيت نظرية العبقرية في الفن بأهتمام الفلاسفة منذ العصر اليوناني . لمعند فكرة العبقرية مؤلفاؤون الذين أعتقد أن الفن لا يمكن أن يصدر إلا من شخص عبقري. يستند تلك العبقرية من وجه أو لهما ناتجة من عالم مثالي مطابق للمادة ، فيستطيع أن يبدع ما لا يستطيعه الإنسان العادي . وفكرة العبقرية هي فكرة أساسية عند أتصار المدرسة الرومانتيكية مثل شلجزل الذي أقام كل الفنون على أساس العبقرية والالهام الإلهي . وهي أيضا فكرة أساسية عند كارلريدج وبشته وشوينهور الذي رأى أن الفنان العبقري هو ذلك الشخص الذي يحبه الطبيعة قدرة تافهة لتأمل المثل أو الجبور ، ويعدم للفكرة موجودة أيضا عند كانت ، حيث ذلك على أهمية العبقرية في الفن حين بين أنه في مقدور أي إنسان أن يتعلم كتاب « مبادئ فلسفة الطبيعة لفيثون ، ولكنه

الخلق لدى الفنان ثم يعرف معنى الأصالة *Originality* معنى
الفنان- (١٤٣) •

أولا : فيما يخص الميقرية ، يرى هيجل أن مصطلح الميقرية شديد
المعمية ، فهو لا يطلق على الفنانين فحسب ، وإنما - يطلق أيضا -
على كل رجل فذ في مجاله ، بينما الميقرية في الفن تتميز بثلاثة جوانب
رئيسية وهي الخيلة *Imagination* والموهبة *Talent* والالهام
Inspiration وتأتي القدرة العامة على الخلق الفني لدى الفنان ،
نتيجة لوجود الخيلة *Phantasie* وهي أهم ملكة فنية لدى هيجل على
الإطلاق ، وهو يفرق بين نوعين من الخيال ، الخيال المبدع لدى الفنان
والخيال السلبي المحض الموجود لدى الإنسان العادي (*) ، فالخيال المبدع
يتيح للفنان أن يعقل الواقع وأشكاله ، وأن ينقش في ذهنه الصور
المتنوعة للواقع المثالية والمسموعة ، التي تعتبر المادة الخام التي يعيد
الفنان صياغتها وفق مفهومه عن المثال ، بمعنى أن الخيال المبدع يقرب
الأشكال الخارجية بتألف حميم مع عالم الإنسان الداخلي ، بينما الخيال
السلبي - لدى الإنسان العادي - يقتصر دوره على تصور وتذكر الأحداث
والصور والأصوات التي يمر بها الإنسان ويستند عليها إلى الذاكرة عند
الحاجة إليها ، ولا تتميز بأي صورة من صور الإبداع • بينما الخيال
المبدع لا يتوقف عن الإدراك البسيط للواقع الخارجي والداخلي ، لأن العمل
الفني ليس مجرد كشف عن الروح المتجسد في أشكال خارجية وإنما

لا يمكنه أن يتعلم طريقة نظم أشعار خالدة مثل أشعار هوميروس وهذا يعني أن الإبداع
الفني - عند كاتس - يعتمد على القدرة اللفظية والالهام ، وهي أمور لا يمكن تعلمها •
وهذا هو الفارق بين العلم والفن وقد أبرز شلتج أيضا أهمية الميقرية في الفن • فالفن
الإنساني هو نتاج الميقرية ، والميقرية لديها القدرة على إنتاج أشياء فنية تقترب من
لك الصور الأزلية •

انظر د • زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٦٤٥ - ١٤٦ •

وقد اعتمد د • مصطفى سويك بالميقرية في الفن من الناحية النفسية ، ومثال ذلك
كتابه *الميقرية في الفن - المكتبة الثقافية - القاهرة ١٩٧٣* •
وأيضا جان برناتيمى : بحث في علم الجمال : ترجمة د • أنور عبد العزيز •
٨٧ وما بعدها •

Hegel : *Aesthetics*, p. 28.

(١٤٣)

(*) يفرق محيي الدين بن عربي بين نوعين من كخيال ، الخيال المطلق والخيال
البسيط ويعتقد بالخيال المطلق القوة الخالقة التي تطل على الموجودات ، ويتقسم الخيال
المطلق إلى خيال منفصل وهو مبدعات الخيال المطلق إلى الموجودات ، والخيال المتصل فهو
انتمال بمالم الخيال المطلق (سهام عبد المجيد : المعركة عند ابن عربي) ١٩٨٦ •
ص ٣٧٧

يتجاوز هذا الإدراك البسيط لكي يعبر عن حقيقة الواقع الذي أضفى عليه طابعا مثاليا Idealisation ، ولذلك يجعل خياله المبدع على اختيار وتنقية الصور والأحداث من الأشياء المرضية والجزئية لكي يعبر عن الجوهر الحقيقي والطابع الأساسي للأشياء (١٤٤) . وهذا يبين أن الفنان لا يضع موضوعه موضع التنفيذ الا بعد أن يكون قد درسه من مختلف الأوجه والزوايا ، ولذلك يعتقد هيجل أن الفنان الذي لا يتمتع بخيال مبدع قوى لا ينتج عملا فنيا خالدا ، فالفنان الذي يتوصل الى ادراك التداخل بين المضمون العقلاني والمضمون الواقعي في الأشياء هو الذي يعتمد على التأمل العميق للملكة الفهم ، ويعتمد أيضا على عمق الماطفة . ولهذا يرفض هيجل مبدأ التلقائية في الفن ، لأن العمل الفني هو حسيمة عقل الفنان وعاطفته ، وعلى سبيل المثال ، لا يمكن أن نقول أن أشعار هوميروس قد نظمتها الشاعرة في نومه ، أي بدون تفكير ، لأنه بدون الاختيار ، يعجز الفنان عن السيطرة على المضمون الذي يفيض صوغه وعن التمكن منه . ولذلك فالفنان يحتاج الى تركيز نفسى خاص ، يتيح له القدرة أن يجعل من موضوعه ومن الشكل الذي يصمم جزء من ذاته ، ولهذا فلا يكفي أن يكون الفنان خبيرا بالمالم ، بل لابد أيضا أن يكون لديه قدر كبير من المشاعر الفياضة (١٤٥) .

ويرى هيجل أن العبقرية تتفتق في أيام الشباب ، ويدلل على صحة ذلك بحالتى شيلر وجوته ، بينما الكهولة - هم وحلهم - القادرون على أن يسبقوا على الأعمال الفنية طابع النضج ، ويتضح هذا إذا قارنا بين أعمال الشباب عند شيلر وجوته وغيرها وأعمال الكهولة لديهم ، لنجد أن العبقرية تتضح في أعمال الشباب ، بينما النضج يتضح في أعمالهم المتأخرة . ويميز هيجل بين العبقرية والموهبة ، على أساس أن العبقرية هي القدرة على الخلق الفني ، والموهبة هي المهارة المميّنة في جانب معين من جوانب الفن ، فعلى سبيل المثال يمكن أن نقول أن شخصا ما عازف كمان موهوب ، أو مطرب موهوب ، لكنه لا يتجاوز هذه الدائرة - الموهبة - الى الخلق الفني ، وهذا يفتى أن الابتاع الفني يتطلب العبقرية الى جانب الموهبة ، ولذلك يمكن القول بأن الموهبة بدون العبقرية لا تتخطى مهارة خارجية بحتة (١٤٦) . ويرد هيجل على الرأي القائل بفطرية العبقرية والموهبة على الاطلاق ، هذا الرأي الذي يرى أن الموهبة والعبقرية يولد

Hegel : Aesthetics, pp. 281-82.

Ibid : p. 283.

Ibid : p. 283.

(١٤٤)

(١٤٥)

(١٤٦)

الفرد وهو مزود بهما دون أى مجهود أو تنمية لهذه الموهبة أو تلك العبقريّة ، ويرى هيجل أن الإنسان يولد وقد يكون لديه استعداد طبيعي لنوع معين من الفنون ، أى أنه يقر القول بفطرية الموهبة والعبقرية ولكنه يختلف عن الرأى السابق فى كونه يرى أن العبقريّة تحتاج لتربية وتعليم خاصين ، فمثلا الانسان الذى يولد ولديه موهبة وعبقرية كتابة الشعر ، فإن هذا لا يكفيه لكي يقول شعرا ، بل عليه أن يتعلم الوزن والإيقاع والثقافية ، أى المهارة الحرفية ، والعبقرى يختلف عن الانسان العادى فى كونه لا يبذل مجهودا كبيرا فى تعلّم المهارة الحرفية الخاصة بفنّه ، لأنه يجد فى تعليمه لهذه القواعد ميلا فى داخله ، بينما غير العبقري قد يبذل مجهودا كبيرا ولا يستطيع أن يستوعب تماما المهارة الفنية التقنية الخاصة بفن من الفنون (١٤٧) . ويرى هيجل أن الفنون المختلفة تمت بصلة ما الى العبقريّة القومية (*) ، والاستعدادات الطبيعية لدى شعب من الشعوب ، فالإيطاليون - على سبيل المثال - يملكون حس الفناء والطرب الطبيعي ، ولذلك يكثر لديهم مرتجلو الشعر ، وبهذا المعنى فإن هيجل لا يقصر العبقريّة على شخص واحد لحسب ، ولكن يمكن أن تمتد لتشمل شعبا بأكمله ، فلقد اشتهر الاغريق بأشعارهم الملحمية ، التى عرفوا كيف يسبقون عليها شكلا عظيما ، بينما لم يتميز الرومان فى فن خاص بهم ، بل نقلوا الفن الاغريقى لديهم (١٤٨) . وقد تظهر عبقرية الشعب فى الأغاني الشعبية التى تتسم بطابع قومي وطبيعي ، ولذلك يربط هيجل بين الفن ونمط الانتاج السائد من ناحية وبين عبقرية الشعب القومية من ناحية أخرى .

وبناء على ما سبق ، يمكن أن نحدد سمات نظرية العبقريّة فى الفن عند هيجل فى ثلاثة جوانب رئيسية : **أولها** : نظرية الموهبة والاستعداد الطبيعي لدى الانسان لفن من الفنون ، **وثانيها** : ارتباط هذا بعبقرية الشعب الذى ينتمى اليها الفنان . **وثالثها** : سهولة الانتاج الداخلى والمهارة التقنية الخارجية التى يعقل عليها العبقري فى بعض الفنون ، بمعنى أن العمليات الخاصة بالفنون مثل قيود الوزن فى الشعر ، ومعرفة قواعد الألوان والظل والضوء فى الرسم لا تلق حائلا أمام العبقريّة ، إنما تتضائل هذه الصعوبات أمام الجهود التى يبذلها العبقري لكن يعطى

Ibid : p. 284.

(١٤٧)

(*) يامد هيجل بمصطلح العبقريّة القومية The Genius of Nationality
الاستعداد الطبيعي لدى شعب من الشعوب فى فن معين .

Ibid : , 288.

(١٤٨)

شكلًا حسيًا لكل ما يفترض به - ولكن ما يرغب فيه تمثيله . فالاحساس من عند الفنان العبقري يتحول - بعد التعلم - الى لحن ، ويغدو كل شيء للفن الرسام شكلًا ونسبًا ولونًا . والمسألة هنا ليست مجرد تمثيل نظري وإنما اعتماد عمل ، بمعنى أن العبقري الحقيقي يمكن من المهارة الخارجية لفنه في وقت مبكر وتعلم كيف يرغب أفقر المولد وأقلها مطاوعة على تجسيده ابتداءات تخيله الباطني وتشييلها ، وصحيح أن سيطرة الفنان العبقري على المواد تتطلب ممارسة طويلة ومطوية ، لكن الخبرة المكتسبة بالممارسة وحدها لا دون العبقرية والموهبة - لا تكفي لاتنتاج عمل فني حق (١٤٩) .

أما الإلهام ، وكيف يحدث للفنان ؟ ، فإن هيجل ينفي أن الإلهام ينشأ لدى الفنان نتيجة لاستشارة حسية ، لأن تناول الخير أو ، فعل المييل ، ليس كافيًا وحده لاتنتاج عمل فني حق ، كما ينفي هيجل أن يأتي الإلهام نتيجة لإرادة الفنان وعزمه على انتاج عمل معين ، لأن الإلهام الحقيقي هو الذي يتولد من مضمون معين يرتبط بشكل حميم مع الذات ، ومع التثقيف الموضوعي . بمعنى أن الإلهام يأتي حين يستغرق الفنان بكامله ذاته في الموضوع الذي يقوم بتنفيذه ، حتى لو كان هذا الموضوع بناء على تكليف خارجي مثلما حدث مع « مايكل أنجلو » أو « ليوناردو دافنشي » أو « بندار » ، حين كلّفوا بأعمال محددة ، استغرقوا فيها تمامًا ، فتوقفت فيهم شرارة الإلهام . وهذا يعني أن التحريض على العمل الفني قد يأتي من الخارج ، لكن الشرط الوحيد الذي يجب على الفنان أن يقوم به هو أن يكون للعمل الفني كل اهتمامه ، وأنه يحس الموضوع في داخل ذاته ، وحينئذ يأتي للإلهام العبقري من تلقاء نفسه ، وحين يتمكن الموضوع من ذات الفنان العبقري ، فإنه لا يحتاج أبداً ، ولا يهدأ له بال حتى يقوم بتنفيذ العمل الفني . وهذا يعني أن أساس الإلهام عند هيجل هو وقوع الفنان تحت سيطرة هاجس الموضوع وسلطانه (١٥٠) ، وحضوره العالم فيه ، وحين ينسج الفنان خصوصيته الذاتية ، لكن يقص بكليته في الموضوع الذي يريد أن يتناوله ، فإنه يجد نفسه قد استحوذ عليها الشكل الفني الذي يصور الموضوع .

ويميز هيجل بين الإلهام الخلاق والإلهام الردي ، فالإلهام الخلاق هو الذي يختفي فيه الفنان من أجل تأكيد حضور العمل الفني ، بينما

Ibid : p. 286.

(١٤٩)

Ibid : p. 287.

(١٥٠)

الإلهام الرديء يبين لنا ذاتية الفنان ويضخمها ويجعلها نطل من العمل الفني (١٥١) . ولذلك فالإلهام يرتبط بموضوعية التمثيل الخارجي المبر عن الحقيقة الباطنية . التي نجدها في مؤلفات الصباب « لجرته » التي تقدم مضمونا حقيقيا وجوهريا من خلال التمثيل الخارجي الموضوعي ، وترتبط بموضوعية التمثيل الفني لدى الفنان ، يعلم المباشرة ، بمعنى أن الفنان لا يبيع عما في داخله بكلمات مباشرة ، وإنما بإشارات موحية تنم عما بداخله ، ولا تفصح عنه ، ولكن هذه الإشارات تبوح لنا بكل عمق الإحساس ، رغم كونه في حالة تركيز شديد ، وهذا ما نجده في قصائده جوته الغنائية *Lieder* ، مثل قصيدة أنثى الراعي *The Shepherd's Lament* فهي من أجمل الأشعار التي تصف القلب الذي حطبه الألم والجزن ، ويقي مع ذلك أحرس مقفلا ، فلا يفصح عما فيه إلا بإشارات خارجية (١٥٢) . ويرى هيجل أن المضمون الحقيقي ، « المضمون المثالي » ، الموضوع المهم للفنان ، ينبغي أن يتاح له أن ينكشف ويفتح من خلال العمل الفني ، بحيث يعمل الفنان كل ما يوسع لتقديم العمل الفني الذي يعبر ويفصح عما في أعماقه .

ويمكن القول إن مفهوم الأصالة *Originality* هو المركب الذي يجمع بين العبقرية وموضوعية التمثيل الخارجي عن الحقيقة الباطنية ، وتقف أمام الأصالة الحقيقية عقبتان : هما الطريقة الذاتية ، والأسلوب (*Style, Manner*) بمعنى أن العمل الفني يكون غير مكتمل إذا ركز الفنان على جانب واحد فقط سواء كان تركيزه على الذاتية فقط ، أو على الجانب الشكل الذي يتمثل في الأسلوب فقط أيضا ، بينما العمل الفني الكامل هو الذي يجمع بينهما في شيء واحد هو الأصالة (١٥٣) والطريقة الذاتية تعني - في هذا التحليل الذي أقدمه - الصفات الخاصة للفنان ، صحيح أن كل عمل فني يحمل كيفية معينة في الابتكار والتصميم وتكون تابعة من ذات معينة ، هي ذات الفنان وشخصيته ، ولكن الغفلة بشأن التركيز على المعالجة الذاتية للموضوعات ، قد تجعل العمل الفني يتناقض مع فكرة المثال - وهي التعبير الكلي عن جوهر الأشياء وحقيقتها - لأنه حينذاك ، بدلا من أن يستجيب الفنان لسلطان الفن ، ويتركه يؤثر فيه ، يستسلم لذاتيته ، مع كل ما في الذاتية من جوانب عرضية وعدمية الفائلة ، ولذلك على الفنان أن يلقي الجوانب العرضية لشخصيته الذاتية

Ibid : p. 228.

Ibid : p. 201.

Ibid : p. 201.

(١٥١)

(١٥٢)

(١٥٣)

ولا يجعلها تؤثر على انتاجه للعمل الفني ، ويمكن للطابع الجوهرى لذاتيه الفنان أن يظهر في الأعمال الفنية من خلال التصميم *eslon* ، فإن قارننا بين عدد من الفنانين في استخدامهم للألوان ، وتوزيع المساحات المضيئة والمعتمة ، سنجد أن لكل فنان نمطا خاصا من التصميم يظهر في لوحاته ، مثل توزيع الضوء والظل عند مبرانت ، وتصوير العيون بشكل خاص عند ليوناردو دافنشي ، ولذلك يمكن القول بأن هناك لونا خاصا لكل فنان ، يهيم بإمكانات أكثر ، وهذا ما نلاحظه لدى جوين *Goyan* (*) الذى يهتم دائما في لوحاته بإبراز مشاهد الطبيعة في ضوء القمر ، ووجود الكتيبان الرملية في العديد من المشاهد الطبيعية (١٥٤) . ولكن كثرة تفاصيل يمينها في أعمال الفنان قد تتحول الى عادة ، وتنتقل الفن الى طبيعة ثانية ، تؤدي الى انحطاط الفن ، لأن تزايد السهولة التى تنتج عن التكرار الآلى الذى لا يساهم فيه الفنان بكل روحه وإلهامه ، حينئذ يتحول الفن إلى حرفة ، أو مهارة ، ولهذا يجب على الفنان أن يتحاشى المخالفة في إبراز طابعه الذاتى في أعماله ، حتى لا يفقد العمل الفني كثيرا من عناصره الجوهرية ، وحتى لا يتحول العمل الفني الى عادة ، وإنما يحرص دائما على رؤية طبيعة الشيء المطلوب تمثيله بالذات (١٥٥) .

لما « الأسلوب » والمخالفة فيه ، فإنه يكون أيضا على حساب جودة العمل الفني . لأنه إذا كان الأسلوب هو الإنسان - عن حد تميز الكاتب الفرنسى بوفون *Buffon* (١٧٠٧ - ١٧٨٨) فإن هذا يعنى أن الأسلوب هو نمط الأداء أو تنفيذ العمل الفني ، الذى يأخذ في اعتباره شروط المواد المستخدمة ، وكذلك متطلبات التصميم والتنفيذ مع مراعاة قوانين هذا الفن أو ذاك (١٥٦) .

والاعتماد الأسلوب لدى فنان ما ، يتأتى نتيجة لمعز الفنان عن التألف مع شروط المواد المستخدمة ، أو يرجع الى نواحي ذاتية ، حيث يركز الفنان على جوانبه الذاتية الخاصة به ، ولا يمثل لقوانين الفن الذى يبدع فيه . أما الأمثلة التى التى تجمع بين الطريقة الذاتية والأسلوب ، وهى تعنى التعبير الدأجل من خلال الموضوعى الخارجى ، ومن خلال قوانين هذا

(*) فان جوين رسام هولندى (١٥٩٦ - ١٦٥٦) له لوحات عن للبحر والطبيعة .
اشتهر بالقوائمه المنحزمة فى تصوير الطبيعة .

(١٥٤)

Ibid : p. 292.

(١٥٥)

Ibid : p. 293.

(١٥٦)

الموضوعي . ولذلك فهي تقرون بين الجانبين الذاتي والموضوعي لشمئيل
الفني على نحو لا نجد فيه أي عنصر من العنصرين غريباً عن الآخر .
والأصالة تعبر عما هو عفوي إلى أقصى حدود العفوية لدى الفنان بحيث
ينبع من صميم طبيعة الموضوع ، وبحيث تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة
الموضوع نفسه . بحيث نجد أن الأصالة الحقيقية في العمل الفني تعني
أن أصالة العمل الفني هي أصالة الفنان ذاته أيضاً ، بحيث لا يمكن الفصل
والتمييز بينهما ، أي أن الأصالة تمتص الخصوصيات المتاحة لدى الفنان
لكي يستطيع تجسيد موضوعه في العمل الفني وفق الحقيقة بدلا من أن
يستسلم لهواه ولتزوته الآتية (١٥٧) . ومن أفضل الفنانين الذين يعبرون
عن الأصالة في أعمالهم يذكر هيجل : هوميروس ، وسوفوكليس ورافائيل
وشكسبير .

فلسفة الفن عند هيجل

« إن فلسفة الفن لا تسعى إلى فرض قواعد ما
على الفنانين ، في تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن
تبحث في الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه
- والحق - في الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على
عاقبتها صياغة شروط ما للاتجاه الفني » .
(هيجل - محاضرات في فلسفة الفن الجميل -
الترجمة الانجليزية ص ١٨) .

تمهيد

بعد أن شرحت في الفصل السابق ، مميزات الجمال عند هيجل ،
وارتباط الجمال بنجم فلسفته بشكل عام ، ومفهوم المثال لديه ،
وتحققاته في العمل الفني ، يجب أن نعرض لفلسفة الفن ، التي قدمها
هيجل في المقدمة الهامة التي صدر بها كتابه « محاضرات في فلسفة الفن
الجميل » ، ويمكن أن نلاحظ في هذه المقدمة ، فيما يختص بطريقة هيجل
في تحليل فلسفته الفنية ، أنه يعرض فلسفته في الفن من خلال تقديمه
للاتجاهات الفلسفية الرئيسية في تاريخ الفلسفة ، ومن خلال تقديمه

للاتجاهات السائدة في عصره ، بمعنى أنه يطرح رؤيته من خلال تحليله النقدي لهذه الاتجاهات المختلفة التي حاولت أن تدرس الجمال والعمل الفني ، ولابد أن أشير إلى أن المقصود بالتحليل النقدي - هنا - ليس هو بيان أوجه النقص والتقصير في تناول الفن والجمال فحسب ، وإنما يتجاوز هذا لإدارة حوار جليل يقوم على أساس السلب ، بمعنى أنه حين يحلل فلسفة أفلاطون الجمالية ، فهو يأخذ منه البعد الكلي في الفن ، ويرفض بعض الجوانب الأخرى التي لا تتفق مع رؤيته الجمالية . ولعل السبب الذي جعل هيغل يلجأ إلى هذا المنهج في مقدمة كتابه الهام ، هو أنه يريد أن يبين - منذ البداية - أنه حريص أشد الحرص على تقديم فلسفة جمالية ، تكون متسقة مع فلسفته الكلية ، ولهذا فإن كثيرا من النقد الذي يوجه إلى كانط ، هو في الحقيقة ، قد ذكره من قبل في أماكن متفرقة من ظاهريات الروح ، وموسوعة العلوم الفلسفية ، وتاريخ الفلسفة ، ولذلك فالاختلاف بين هيغل وغيره من الفلاسفة الذين يذكروهم أيضا ، ليس خلافا في الرؤى الجمالية وفلسفة الفن ، وإنما هو خلاف عميق الجذور ، بينه وبينهم . في رؤيتهم الفلسفية العامة ، ولعل خلاصه مهم في الجمال والفن ، هو نتيجة للخلاف الجنوي الأول بينهم .

ولهذا فإن « محاضرات هيغل حول فلسفة الفن الجميل » تبدأ بقوله : « نقتصد الحاجة إلى تقييم النظر في مختلف تصورات الجمال ، وتحليلها ، ومحاولة استخلاص مفهومها بعد مقابلتها عقليا بالوقائع والمعطيات التي يحوزتنا للوصول إلى تعريف للجمال » (١) ، وذلك لأنه يرى أن فلسفة الفن جزء من الفلسفة ، وبالتالي لا يمكن تناول الفن إلا من خلال الكل الفلسفي الذي ينتمي إليه ، لأن الفلسفة - عند هيغل - هي في مجزوعها التي تعطينا معرفة الكون بوصفه كلية ، تترابط أجزائها ، وتشكل - في النهاية - عالما من عوالم الحقيقة (٢) وهذا يعني أن مفهوم الجمال مسلة تنبع من نسق الفلسفة ، لأن الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح لكي يحقق ذاته ، وإذا كان الجمال مرتبط بالفلسفة على هذا النحو ، فإن علم الجمال مطالب بأن يؤكد وجود موضوعه وهو دراسة الفن الجميل . ثم يبين طبيعة هذا الفن ، « فموضوع كل علم يقدم لأول وهلة جانبين : أولهما : أن مثل هذا الموضوع موجود ، وثانيهما : ماهية هذا الموضوع (٣) ، وكما سبق أن بينت في الفصل الثالث من هذا البحث ، أن الجمال الفني ، وليس الجمال الطبيعي ، هو موضوع هذا العلم ، لأن الجمال الفني أسس

Bezel : Aesthetics, Vol. I, Introduction, p. 3.

Ibid : p. 23.

Ibid : p. 3.

(١)

(٢)

(٣)

من الجمال الطبيعي ، لأنه خلق حر من تتساج العقل البشرى أو الروح الإنسانية ، وتبعا لذلك فإن هيغل يقرر أن موضوع علم الجمال هو تلك المبدعات الفنية التي تخلقها الروح البشرية حين تعبر عن ذاتها فى العالم الخارجى . « وواضح من هذا أن علم الجمال - فى نظر هيغل - ليس علما كونييا *cosmology* ، بل هو علم انساني أو هو على حد تعبيره « علم من علوم الروح » (٤) .

ولكن حين نتحدث عن علم ما يدرس « الجمال » ، فإنه *Beauty* سرعان ما يتبين أن الجمال ظاهرة عامة تتدخل فى معظم ظروف حياتنا ، إذ تضادفه فى كل مكان ، ويكفى أن نرجع إلى تاريخ البشرية ، لكي نتحقق من أن الجمال قد وجد فى كل زمان ومكان ، وأنه كان دائما وثيق الصلة بكل من الدين والفلسفة ، ويتضح لنا - بوجه خاص - أن الانسان لجأ على الدوام إلى الفن ، كوسيلة لسمو الفكر والروح ، ولذلك فقد جبت الشعوب أسمى أفكارها وأرفع اهتماماتها الروحية فى الفن ، وهكذا جاءت المنتجات الفنية بمثابة تسجيلات حية لأعظم ما توصلت إليه تصورات الشعوب المختلفة ، وأن نظرة واحدة يلقيها الانسان على الأشكال الفنية التى تركتها لنا الشعوب القديمة ، مثل المعابد والأهرامات فى الحضارة المصرية والآثار الفنية فى الحضارة اليونانية ، تبين لنا أن الفن هو القناع الهام الذى بفضل نمثل القدرة على فهم حكمة ودين العديد من الشعوب (٥) ، لأن الفن كان - فى كثير من الديانات القديمة - هو الوسيلة الوحيدة التى استعان بها الشعوب من أجل التعبير عن تصوراتها فى صورة غيبية محسوسة ، ولهذا فإن مؤرخ الحضارة يستفيد من الفن فى فهم كثير من الحضارات .

— هل هناك إمكانية لقيام فلسفة الفن ؟ —

يتساءل هيغل - منذ البداية فى مقدمته - هل هناك إمكانية لقيام « علم الجمال » رغم أن الظواهر الجمالية تبدو فى أشكال عديدة لا حصر

(٤) د- زكريا إبراهيم : فلسفة الفن عند هيغل : مجلة « المجلة » ، القاهرة .
العدد ١٠٧ ، نوفمبر ١٩٦٥ . ص ٤٨ .
(٥) Hegel : op. cit. pp. 7-8.

لها ، وموضوعات متباينة كثيرة ؟ وكيف يمكن أن نخضع الجمال للبحث الموضوعي ، والفلسفي ، حتى اذا علمنا أن الجمال هو موضوع التغير والحدس والملاحظة ؟ ، فكيف نجعل منه مبحثا فلسفيا يخضع للفكر في حين ان ما يميز الجميل - يشكل خاص - هو الطابع الحر ، الذي ينجل منه ابداعا منض ، من الصعب ان يتطابق مع أية فكرة سابقة ؟ .

هذه بعض التساؤلات التي يطرحها هيجل ، ويرى أنها هي البداية التي ينبغي أن تبدأ منها أي محاولة علمية تحاول أن تخضع الظاهرة الجمالية للدراسة الموضوعية ، وهيجل يرد على التساؤل الأول ، بأننا اذا حاولنا أن ندرس الجمال الفني يتبدى في أشياء لا متناهية التنوع مثل ابداعات النحت ، والموسيقى وغيرها من الفنون - لأن كل فن يقدم كمية لا متناهية من الأشكال ، سواء في المصور المختلفة أو لدى المشوِّب المتباينة - عن طريق تقسيم الأشكال الخاصة للفن الى أنواع ، ثم نحاول أن نستنبط القواعد الخاصة بكل نوع من الأشكال الفنية ، فإن هذا ليس دراسة فلسفية للفن ، وإنما هو نظرية للفن ، وهيجل لا يقصد تقديم « نظرية » في الفن تقدم القواعد التي يمكن أن يسير بمقتضاها الفن ، كما فعل « هوراس » في كتابه عن « فن الشعر » (١) وإنما يطمح الى تقديم فلسفة للفن ، لا تبدأ من الكلي وإنما من الجزئي ، ولذلك فإن هيجل يمارض تعريفات الجمال التي تستخلص من « نظرية الفن » ، وذلك لأن تحديد الفن بقواعد ثابتة أمر مستحيل ، لأنه يتم - في كل عصر - اكتشاف قواعد وتحديدات جديدة للفن ، ولأنه - أيضا - اذا اتبعنا طريق نظرية الفن ، فإنه يستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل بين ما هو جميل ، وما هو ليس جميلا (٢) .

ويرى هيجل أن ولادة مصطلح الاستطيقا ترجع الى تلك الحقبة التي كانت سائدة فيها مدرسة فولف School of Wolff الفلسفية (٣) ، وبولمجارتن Baumgarten (٤) هو الذي أطلق اسم الاستطيقا

(*) اصطلاح Poetics أو The Art of Poetry اصطلاح شائع يرمى بالتوقف من الشعر ولكنه يميز عن الفن بشكل عام .

Hegel : op. cit., p. 44.

(١)

(*) مدرسة فولف يقصد بها اتباع الفلاسفة الألمان فولف Wolff (وهو من أتباع لاسنيز (١٦٧٩ - ١٧٥٤)

(*) باومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) هو أول من عرف علم الجمال في مؤله « الاستطيقا » الذي صدر سنة ١٧٥٠ .

Aesthetics علم الاحساسات والشعور ، وهو يستمد من نظرية الجمال . وكان يبدو - في اول الامر - وكأنه اكتشاف فنفسى . رغم أن هذا المصطلح كان مألوفاً في الفكر الألاتى ، ولكن الشعوب الآخر - كما يرى هيغل - كانت تجعله ، فالفرنسيون يطلقون على هذا البحث اسم نظرية الفنون *Theorie des Arts* ، بينما الانجليز يدرجونه في النقد *Critique*

وقد استخدم مصطلح الكالسطيقا *Calisthetics* ، نسبة الى كلمة *Callis* وتعنى فى اللغة اليونانية القديمة « الجمال » ، والمقصود بهذا المصطلح اليونانى ليس الجمال بوجه عام ، وانما الجمال بوصفه ابتداء نسيا ، ويقترح هيغل عنواناً آخر هو « الفن الجميل » *Philosophy of Fine Art* الذى اتخذه عنواناً لمحاضراته ، لأنه يرى أن مصطلح الاستطيقا ليس ألسب المصطلحات ، لكنه أكثرها شيوعاً وتوطيداً بين دارسى الفن (٧) .

وهكذا نجد أن هيغل يعتمد على تفرقة بين نظرية الفن وفلسفة الفن للرد على الاعتراض الأول ، الذى يتساءل كيف يمكن دراسة الجمال رغم أشكاله المتنوعة غير المنتهية ، فإذا كانت نظرية الفن تبدأ من الخاص ، أو الجزئى أو المدرك ، حتى تصل الى القواعد العامة لكل نوع فنى ، فإن فلسفة الفن تبدأ من العام ، والأساس الذى ينبى أن تقوم عليه دراسة الجمال ، ليس هو الخاص ، الجزئى ، وانما العام ، وبلغة هيغل « الفكرة » ، ولذلك فهو يبدأ بالفكرة أو المدرك الكلى ، ومعنى هذا أن هيغل لا يريد أن يبدأ بحثه بدراسة الموضوعات الجميلة ، بل بدراسة « فكرة الجمال » ، ولا شك أن هيغل يساير هنا أفلاطون الذى قال قديماً فى محاوره هيبياى : « انه لا بد لنا أن نوجه انظارنا الى الجمال نفسه ، بدلا من الأشكال الجزئية التى نقول عنها جميلة » (٨) ، لأنه يريد أن يبدأ من الجمال بوصفه فكرة أو حقيقة كلية ، لكى يتحاشى الوقوع فى المأزق الذى تسببه كثرة الموضوعات الجميلة أو تعدد مظاهر الجمال . بل أن هذا التعدد والتنوع فى الأشكال الفنية هو الذى يفرض علينا - من وجهة نظر هيغل - أن نبدأ بالكلى ، أى الجمال الذى يحتوى التنوع ، وهذا ما سبق أن عبر عنه أفلاطون ، ولكن هيغل يطور أفكار أفلاطون ويبين أن الفكرة الكلية ،

Ibid : p. 1. JJJJJ

(٧)

Plato : Greater Hippias : p. 7. (Trans. by : B. Jowett.

(٨)

from Aesthetic Theories, ed. by : K. Aschenbrenner. New Jersey. 1968).

لا بد أن تتمايز - فيما بعد - وتخصص لكي يتولد عنها التنوع والكثرة ، بحيث نستطيع أن ندرك الفروق بين الأشكال الفنية المختلفة .

أما رد هيجل على التساؤل الثاني ، الذي يقول : كيف يمكن دراسة الفن فلسفياً ، في حين أن الفن هو موضوع الإحساس والعاطفة والخيال ؟ أى أنه ليس موضوعاً للدراك والفهم والمعرفة ، وبالتالي فإن ادخال الفكر على الأعمال الفنية يقضى على الجانب النوعي للفن . ويرد هيجل على هذا ، بأن الأعمال الفنية إذا كانت وليدة النشاط الروحي للإنسان ، فإن الفن لا يمكن أن يخلو تماماً من كل طابع فكري وروحي ، صحيح أن للفن طابعاً جسدياً واضحاً ، لكن الأعمال الفنية هي أقرب إلى الفكر والروح من شتى مظاهر الطبيعة الخارجية الجامدة ، والساكنة ، وإذا لم تكن للفن مثل هذه الطبيعة الروحية ، فإن الروح لا تستطيع أن تتعرف على ذاتها « Alienated » في سائر منتجات الفن ، ولا ينكر هيجل أن الروح تقترب عن ذاتها في الأعمال الفنية ، لأن طبيعة الفكرة الشاملة الفنية تستحيل إلى صورة حسية تستثير العاطفة وتنبه الحساسية ، ولكن العمل الفني - رغم ذلك - هو ظاهرة روحية تندرج تحت التفكير التصوري ، وبالتالي فإن موضوعه يقبل الدراسة الفلسفية ، لأنه حين يسعى العقل البشري إلى فهم الظاهرة الجمالية ، فإنه يستجيب في هذا لحاجته الطبيعية التي تمليها عليه طبيعته في تسليط الفكر على كل حقيقة مهما كانت . فالروح يحاول إدراك ذاته عن طريق تحويل الأشكال الفنية المتخارجة والمستلبة إلى الفكر وإرجاعه إليه على هذا النحو ، فإذا كان الفن ينتسب إلى طبيعة حقايرة للفكر وهي الحس والشمور والخيال ، فإن الفكر يدرك نفسه في هذا الآخر المفاهيمي لذاته (٩) .

ويطرح هيجل سبباً آخر لدراسة الفن دراسة فلسفية ، وهو سبب تاريخي وحضاري ، وهو أن العصر الذي نعيش فيه لم يعد يعطى للفن تلك المكانة الكبرى التي كان يتمتع بها قديماً ، وبالتالي فالفن في المصور الحديثة أصبح موضوعاً للتصور والمثل وتجرد من الطابع المميّز المباشر الذي كان سائداً في الحضارات القديمة ، حيث كان الفن يوفر للشعوب حاجاتها الروحية ، وتجده فيه تصوراتها عن العالم والكون ، أي كان خبرة معاشة تنسم بطابع حيوي مباشر ، ولذلك كان الفن يتحد بالدين والفلسفة لديهم (١٠) . وهذا هو الفارق بين حضارتين ، فالن كان يمثل بالنسبة

Hegel : Aesthetics, p. 31.

Ibid : p. 3.

(٩)

(١٠)

للمشعوب القديمة إشباعاً روحياً ، بينما تضاعفت مكانة الفن في حياة الإنسان في العصر الحديث ، فلم يعد يعبر الفن وحده عن ثقافته الإنسان ، وإنما نجد ثقافة الإنسان تعبر عن نفسها في القانون والتعليم والوضع السياسي والاجتماعي ، ولذلك أصبح الإنسان في العصور الحديثة ميلاً إلى صياغة أي موضوع صياغة مجردة وعلمية ، وبالتالي أصبح الفن - أيضاً - موضوعاً للتفكير الشامل المجرد ، لأنه إذا كانت الحضارة المعاصرة قد أصبحت خاضعة تماماً للقواعد والقوانين والتصورات المجردة . فإن الإنسان قد فقد جانباً من الحساسية الفنية المباشرة ، التي كان يتمتع بها الإنسان اليوناني في حضارته القديمة ، وهذا نتيجة لتغير دور الفن في حياة الإنسان المعاصر عنه في حياة الإنسان في الحضارات القديمة ، حيث كان الفن يتدخل في كل شيء في حياة الإنسان ، إلى أن أصبح يظهر وكأنه شيء فاقص عن الحاجة ، ولهذا يشير هيجل إلى أننا أصبحنا نميل إلى الاكتفاء على التأمل في الفن وإطلاق بعض الأحكام العقلية عليه . ولم تمد الظاهرة الجمالية خبرة معاشة ، وإنما موضوعاً للتفكير .

ويرد هيجل أيضاً على أولئك الذين يفهمون إلى أن الفن لا يصلح موضوعاً للبحث العلمي أو للدراسة الفلسفية ، بحجة أن الفن منزوع عن الفائدة العملية وهو نشاط كمال ، فهو لا يخرج عن كونه أداة للهو أو اللعب ، وأصحاب هذا الرأي يؤكدون أن النشاط الفني قد كان دائماً لا يدخل في عداد الأعمال النفعية ، ومن ثم فإنه ليس هناك مكان لمعالجة هذا النشاط بطريقة علمية . ولذلك ظهر رد فعل عنيف ضده هذه التصورات ، فقامت فلسفات تؤكد أهمية وجدية النشاط الفني ، وضرورته في الحياة العملية ، بينما ظهرت اتجاهات أخرى تحاول تحديد الدور الذي يمكن أن يقوم به الفن في الحياة الإنسانية ، وفي الفكر ، فنظروا للفن بوصفه وسيطاً بين العقل من جهة ، والحساسية من جهة أخرى ، أو بين الميول من جهة ، والواجبات من جهة أخرى ، ولكن هيجل يرفض التآليف بين العقل والواجب عن طريق الفن ، ويرى أنها محاولة عقيمة تحاول أن تجعل من الفن تابهاً ، أو خاضعاً لسيدتين ومحققاً لغايات لا تنبع منه ، وبالتالي تجعلنا لا ننظر للفن بوصفه غاية في ذاته ، إنما بوصفه أداة أو وسيلة (١١) .

وواضح أن هيجل يقصد الفلسفة الكانطية التي حاولت أن تبعد الفن عن الفائدة العلمية ، وهذا نتيجة لعدم اهتمامها بضمون الفن ، بل

وفصلها بين ظاهر الفن ، ومضمونه ، ولذلك فإن نقد هيغل للفلسفة الكانطية هو - في الحقيقة - دفاع عن الفن ، وعن الدور الذي يمكن أن يقوم به في الحياة المعاصرة ، لأنه إذا فرغنا الفن من مضمونه الحقيقي ، وتزهدنا عن الفائدة العملية ، وفصلنا شكله عن مضمونه ، فإنه يتحول لعب مجرد ، فإنه « يحق لهيغل أن يقول بأن الفن تحليل ، وبأنه مشرف على الموت في العصر الحديث » (١٢) .

وهناك حجة أخرى يرددها البعض ضد امكانية قيام علم الدراسة لفن ، بحجة أن الفن هو ملكوت الظاهر والأوهام ، وبالتالي فهو لا يصلح موضوعا للدراسة الفلسفية ، ويستند أصحاب هذا الاتجاه - في رأيهم هذا - الى أن الموضوعات الجديرة بالاهتمام هي الموضوعات الواقعية التي ليس فيها أثر للوهم أو الخلداع ، بينما النشاط الفني يقرن عادة بالأوهام والمظاهر ، وبالتالي لا يمكن أن يكون الفنى هدفا حقيقيا للدراسة الفلسفية .

وفي خلال رد هيغل على هذا الاتجاه ، يتفق مع هذا الاتجاه - في البداية - على أن الفن يخلق مظاهر *Appearances* ، بل أنه يحيا على الظاهر بمعنى أن الفن يخلق طوامر وأشكالا ولا يتحقق وجوده الا من خلال الشكل الظاهري لحاستي السمع والبصر ، ولكنه لا يتفق معهم في أن مظاهر الفن ليست وهما ، حتى لو كان للفن وجوديا وهما ، وهو يبين فساد حجنتهم من خلال تأكيده على أن الظاهر ليس وهما ، الا اذا كان الظاهر شيئا لا ينبغي وجوده ، بينما الظاهر ضرورة أساسية في الفكر والوجود ، لأنه لا بد لكل ماهية ، بل ولكل حقيقة ، لكي لا تظل محض تجريد ، أن تظهر وتتمتع (١٣) ، ولذلك فإن الفكرة الشاملة والحقيقة لديه - كما أشرنا في الفصل الأول من البحث - ليست تجريدا أجوف ، وإنما لا بد لها أن تتشخص وتتمتع ، ولذلك فإن المظهر - في حد ذاته - ليس وهما ، أو خداعا ، ولذلك فهو يعتقد أن الظاهر ذاته لحظة جوهرية من الماهية ، وهكذا يتبين لنا المقصود من الظاهر عند هيغل ، على مستوى الفكر ، لكن ما هو المقصود بالظاهر في الفن لديه ؟ إن الظاهر في الفن يرتبط بالشكل ، ومن ثم فإن للفن مظهرا من نوع خاص ، لأنه الشكل الذي يمسك المضمون العميق للصل الفني . لأن الظاهر أو الشكل الفني يجعلنا نتفقد وراء الإحساس المباشر والأشياء

(١٢) جينكو كروتشه : المجلد في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، ص ١٦٩ .

Hegel : Aesthetics, p. 8.

(١٣)

التي ندرکہا ادراكا مباشرا ، ومن هنا فان ظاهر الفن ، يختلف عن ظاهر الحياة اليومية الواقعية ، لأنه لو تعمقنا في النظر الى الواقع الحسي الواقعي - الذي يمدد البعض أصدق من العالم الفني - لوجدناه أشد خداعا وأكثر سطحية من عالم الفن بكل ما فيه من مظاهر وأوهام . لأن الواقع الحسي هو واقع جزئي مباشر ، لا يؤدي الى الحقيقة ، لأن ما نسميه الحقيقة في حياتنا المادية هو مجموع المواضيع الخارجية ، والأحاسيس التي تزودنا بها ، والحقيقة ليست هي الموضوعات الجزئية ذاتها أو الأساسيس المباشرة ، وإنما البعد الكلي لها ، ولذلك فان صفة « الوهمي الخداع » تصدق على العالم الخارجي الواقعي ، أكثر مما تصدق على العالم الفني بكل ما فيه من مظاهر ، وإذا كان الحقيقي - في رأي هيغل - إنما هو ذلك الذي يوجد في ذاته ، ولذا ، بحيث يكون له - من جهة وجود في المكان والزمان ، ومن جهة أخرى ، وجود حقيقي وواقعي لذاته وفي ذاته - فان الطابع « الحقيقي » للفن يظهر حين يساعد الإنسان على تجاوز واقعه ، عن طريق العبور من مظاهر العالم « النثري » الى العالم الداخلي للأحداث ، أي المضمون الحقيقي للعالم ، وهو بذلك يفتح للإنسان آفاقا واسعة لادراك تجليات المطلق في صورة مرئية محسوسة (١٤) . في حين اذا اكتفى الإنسان بتجربته العادية في الحياة الواقعية ، فإنه لا يمر على الحقيقة الجوهرية الا من خلال الأحداث العارضة ، فتبدو له مشوهة وحافلة بالجزئيات ، ولكل يمكن القول - بصفة النقد الأدبي الحديث - أن الواقعية التي تظهر لنا في العالم الفني مختلفة جد الاختلاف عن الواقعية في العالم الخارجي ، فالواقعية في الفن - التي تنمكس في ظاهر العالم الفني - ذات طابع كلي جوهري ، تشير الى ما وراء الواقع من معان وأفكار عن طريق تجسيدها لظاهر الحياة ليتم صلبها في مرحلة أعلى لدى الإنسان ، بينما الواقعية في العالم الخارجي تقف عند الادراك المباشر الجزئي للأحداث وهي تحجب الفكر تحت ركام من التفاصيل اليومية النثرية . ولذلك يقول هيغل : يترتب على جميع هذه الملاحظات عن طبيعة الجمال ، أنه اذا كان من الممكن أن تصف الفن بأنه ظاهر ، فان ظاهره ذو طبيعة خاصة جدا ، أنه ظاهر على طريقة الفن ، التي لا تمت بصلة من قريب أو بعيد الى المعنى الذي تفهمه من الظاهر بشكل عام » (١٥) .

ويترتب على هذا رفض هيغل أن تضع الفن في مستوى أدنى من الفكر . بحجة أن الفن يتوقف عند المظهر أو الظاهر ، بينما الفكر يتفد

Ibid : p. 8 & p. 54.

(١٤)

Ibid : p. 8 .

(١٥)

الى جوهر الأشياء ، لأن النشاط الفنى - من وجهة نظر هيغل - فى حقيقته ، هو نشاط روحى يشهد الحقيقة مثله مثل الفكر (الفلسفة) سواء بسواء ، فحتى حين يضع الفن بعض المظاهر ، فإنه لا يقتصر على ذاتها وإنما يتيح لنا أن ننفذ من خلالها الى الحقيقة الروحية الى هى من طبيعة فكرية أيضا ولذلك فإن مظهر الفن هو تجل للروح ، بل أن الفن هو الوحدة التى تجمع بين الظاهر والباطن ، أو بين الطبيعة والروح ، والمثل الأعلى للفن هو الذى يرفع التناقض بين الحياة المادية والحقيقة الروحية . صحيح أن الروح تجد صعوبة فى أن تلتقى بذاتها وتتعرف على نفسها فى الطبيعة والمادة ، ولكن مهمة الفن أن يصل على صيغ الطبيعة بصيغة روحية حتى يسمو بالمادة الى مستوى الروح ، وهنا قد يتعرض البعض بأن الفكر نشاط حر يمد غاية فى ذاته ، بينما الفن مجرد وسيلة تحقق لنا بعض المتع واللذات ، فكيف تجعل من النشاط الفنى موضوعا مستقلا للبحث الفلسفى القائم بذاته ؟ ويرد هيغل على ذلك بقوله : « ان للفن رسالة سامية تضعه على قسم المساواة مع كل من الدين والفلسفة (١٦) ، والدليل على ذلك ، أن الفن هو وسيلة من وسائل التعبير عن الحقيقة الإلهية The Divine Truth وعن شتى الحاجات السامية والمطالب الرقيقة للروح ، ولكن الفن يختلف عن كل من الدين والفلسفة من حيث أنه يمتلك القدرة على صياغة تلك الأفكار السامية فى صورة « تمثل حسى Senuous Representation يجعلها فى متناول ادراكنا » فالأعمال الفنية تقوم بنور الوسيط بين الخارج والداخل ، أو بين المحسوس والمفوق ، أو بين الطبيعة والفكر المحض ، وبهذا المعنى يمكن أن نقول ان الفن هو الوسط Media الذى نحاول من خلاله أن نربط العالم الخارجى بالفكر المحض ، أو التوفيق والمصالحة بين الطبيعة والواقع المتناهى من جهة ، وبين الحرية اللامتناهية والفكر الشامل من جهة أخرى ، فالروح يخلق روائع الفنون الجميلة لبعى اهتماماته من خلالها ، ولكن هيغل يؤكد أن هناك حدودا لتصوير الفن عن المطلق ، تفرضها عليه طبيعة المادة الحسية التى يستلزمها الفن فى التعبير ، فالفن قد يصطلم ببعض القيود من المادة الحسية ، فلا يستطيع أن يعبر عن أرقم صور الطبيعة ، لأن للفكرة أو المطلق - فى بعض الأحيان - وجودا عميقا يستعصى على التعبير الحسى ، وبالتالي فإن مضمون الحقيقة الروحية هو فى متناول الدين والحضارة أكثر منا هو فى متناول الفن (١٧) . والسبب فى ذلك يرجع الى أن مضمون ثقافتنا ، وديانتنا الراحنة ، يجعل من الدين

Ibid : p. 7.

(١٦)

Ibid : pp. 8-9.

(١٧)

والحضارة النامية من العقل درجة أعلى من درجة الفن ، ونتيجة لهذا ، قد يمتدح البعض بعض الفن عن إشباع حاجات الإنسان القصى الى « المطلق » ، لأن انسان العصر الحديث لم يعد يقنص الفن أو يوتره ، بل صار موقف الانسان من إبداعات الفن أكثر حيية وتبصراً « ففى حضرة الفن نشعر أننا أكثر حرية عن ذى قبل - يقصد المصور القديمة التى كانت تقنص الفن - يوم أن كانت الأعمال الفنية أسمى تمبير عن الفكرة » (١٨) .

ولذلك فالإنسان الحديث لم يعد يقنص الفن ، وإنما أصبح ينظر اليه نظرة نقدية ، وهذا ما نجده فى اهتمام الانسان الحديث فى دراسة الفن وتبجيحه ، وتعريفه ، ودراسة وظيفته ومكانته فى الحياة المعاصرة ، صحيح أن الانسان المعاصر لا يزال يجب بالفن ، ويتأثر به ، ولكنه لم يعد يرى فيه الوسيلة الوحيدة الممكنة - كما فى الماضى - للتمبير عن المطلق .

ويخلص هيجل من توصيف حالة الفن ومكانته فى الحياة المعاصرة الى أن الفن أصبح يبدو وكأنه شيء من أشياء الماضى ، لأنه فقد فى نظرنا طابعه الحى ، وضرورته الحيوية ووجوده الحقيقى ، وأصبح مجرد وجود تصورى ذهنى . ونحن اليوم حين نتناول أى عمل فنى ، فإن أول ما نتناوله - الى جانب المتعة الفنية المباشرة - هو الحكم العقلى على مضمونه ، وعلى وسائل تمبيره ، وعلى مدى تطابقها مع مضمون العمل الفنى .

٣ - طبيعة الفن :

بعد أن حدد هيجل موضوع فلسفة الفن وعلم الجمال ، الذى يدرسه ، فإنه يهتم بعد ذلك ، بدراسة طبيعة الفن ، فنراه يستعرض شتى النظريات التى قيلت فى تحديد ماهية النشاط الفنى ، مبتدئاً بالنزعة الطبيعية التى تنسب للفن مهمة محاكاة الطبيعة واللحظة الحاضرة بكل ما فيها من تفصيلات ، وهذه النزعة كانت موجودة لدى السوفسطائية.

ibid :

(١٨)

ولدى أكبر ممثلها بروتاجوراس الابيدري ، وجورجياس اللبوني ، فالجمال لديهم حبة الهبة يتفرد بها الفنان عن غيره من البشر ، وإنما الفن هو مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم . وبالتالي فالجمال واللون لا يعبر عن مثال مطلق ، لأن الفن لديهم لا ينطوي على خبر أو حفيظة أو جمال ، صحيح أن هيجل لم يذكر أسماء في معرض ثقته للاتجاهات التي درست النشاط الفني ، لكن يمكن القول ، أنه يقصد نظرية الفن لدى السوفسطائية ، لأن المحاكاة التي تقوم على الالتزام الحرفي بكل تفاصيل الواقع الحسي ، ليست موجودة عند أفلاطون أو أرسطو ، فالمحاكاة عند أفلاطون هي محاكاة للمثال الخالد ، والمحاكاة عند أرسطو ، يتدخل فيها الفنان بوعيه في استكمال بعض الجوانب الناقصة ، « أما عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعنى - كما يبدو لأول وهلة - أن على الفنان أن ينقل ما يراه في الواقع نقلاً حرفياً وإنما المقصود - هنا - هو عملية الخلق لكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضفي على المادة التي يستعملها صورة وشكلاً » (١٩) ، وهو يقصد أيضاً الاتجاهات والنظريات التي تحاول أن تسقط على الفن أحكامها الخارجية التي لا تنبع من طبيعة الفن ذاته ، ولذلك فهي تحاول أن تجعل الفن يحاكي الطبيعة ، ولذلك يقررون - فيما يروى هيجل عنهم - أن الإنسان يجد لذة في خلق مبدعات فنية تجيء مطابقة لبعض الموضوعات الطبيعية ، التي يلتقي بها الإنسان في تجربته المادية - ويريد الإنسان بذلك أن ينافس الطبيعة ، وأن يثبت مهارته بخلق أشياء لها مظهر طبيعي ، ولكن هيجل يرد على هذا الاتجاه حين يبين أن الإنسان لا يستشعر للذة سقيفة إلا حين يبدع شيئاً يحل طابعه الخاص ، ولا يكون تكراراً أو نسخاً لموضوعات أخرى تقع عليها أنظارنا في العالم الطبيعي (٢٠) ، والمهارة الفنية الحقيقية تتجلى في أبداع منتجات تكون وليدة النشاط الروحي للفكر البشري ، بالإضافة إلى أن تعريف الفن بأنه محاكاة يجعل للفن هدفاً شكلياً محضاً ، وهو إعادة صنع الأشياء الموجودة بالفعل - في العالم الطبيعي - من خلال الوسائل والقدرات المتاحة للإنسان ، وهذا معناه أن الإنسان يظل عبداً للطبيعة ، لأنه يذل جهده في تقليد الطبيعة فحسب ، هذا بالإضافة إلى أن الفنان حين يصعد إلى مناقسة الطبيعة عن طريق المحاكاة ، فإنه إنما يحكم على فنه بأن يظل دائماً دون مستوى الطبيعة ، ذلك لأن الإنسان حين يقتصر على المحاكاة ، فإنه لا يتجاوز حدود الطبيعة ، في حين أنه لا بد لخصم الفن من أن يجعل طابعاً روحياً ،

(١٩) د. أميرة حلمي مطر : قصة الجمال ، « مرجع سبق ذكره » ، ص ٦٢ .

Hegel : op. cit., p. 43.

(٢٠)

ولو اكتفى الانسان بتقليد الطبيعة ، ما استطاع أن يخترع الأدوات الكثيرة التي يستعملها ، لأنها ابتكار أصيل غير مقلد ، لأنها من صنعه مثل المطرقة والسهم ، ولذلك فإن الانسان تظهر مهارته أكثر في الأعمال التي تنبثق عن روحه أكثر من الأعمال التي يحاكي بها الطبيعة (٢١) . ويسخر هيجل من الأعمال الفنية التي تحاكي الطبيعة مثل زوكسيس Zeuxis (٢٢) الذي كان يرسم عبا كان الحمام يندفع به ، ويأتي إليه لينقره ، بقوله : « إن هذا الرسم قد يندفع الحمام والقرود ، ولكنه لا يندفع الانسان ، لأنه مجرد عمل متكلف ومتصنع ، وليس انتاجا حرا من قبل الفنان » (٢٣) ، ويرى هيجل أن النظرة التي تؤكد على المحاكاة في الفن تضع الذاكرة ، بدلا من الخيال المبدع ، كأساس للانتاج الفني ، لأن الفنان حين يحاكي الطبيعة ، فإنه يهرق نفسه في تذكر التفاصيل الدقيقة ، بدلا من أن يجعل خياله المبدع يقوده ، وهذا معناه حرمان الفنان من حريته في استخدام ملكاته في التعبير عن الجمال (٢٤) .

وعلى الرغم من هجوم هيجل على الفن الذي يحاكي الطبيعة ، إلا أنه يقر أن الفنان في حاجة إلى الوحدة إلى الطبيعة من أجل أن يقوم بدراسات طويلة وشاقة كي يفهم العلاقات التي تقوم بين الألوان بعضها ببعض ، ولكي يقف على الفوارق الدقيقة التي تميز الأشكال الطبيعية بعضها عن البعض الآخر ، ولكي يفهم تفاعلات الضوء والظل وانعكاساته . ولكن هذا كله لا يعني أن تكون الدعامة الأساسية للفن هي الاختصار على محاكاة الطبيعة .

وإذا كان الأساس عند هيجل هو أن « الفن يمر عن الروح ، فإن النزعة الطبيعية لا تكفي لتفسير التشاؤم الفني ، لأنها تجعل من الطبيعة هي الغاية الأسمى ، لأنها الأصل ، والفن مهما حاول تقليد الطبيعة فهو يبقى مجرد صدى لها ، لأن الأعمال الفنية - مهما بلغت درجة الكمال - تظل ينقصها شيء ما بالقياس إلى النموذج الطبيعي ، ومثال ذلك ، أن الفنان حين يحاول رسم صورة لشخص ما فإن لوحته لا يمكن أن تكون مجرد نقل لبعض الملامح ، أو محاكاة لبعض القسمات ، بل لابد - من وجهة نظر هيجل - أن تجيء اللوحة معبرة عن إدراك الفنان الخاص

Ibid : p. 42.

(٢١)

(٢٢) Zeuxis رسام اغريقي من النصف الثاني للقرن الخامس قبل الميلاد . من أشهر لفاني العالم القديم .

Ibid : pp. 42-43.

(٢٣)

Ibid : p. 45.

(٢٤)

لشخصية صاحب تلك الصورة • هذا بالإضافة إلى أن التمثيل Representation ، قد يتوافر في بعض الفنون كالتصوير والنحت ، ولكنه يكاد يكون معلوما أو شبه معلوم في فنون آخر كالعمارة والشعر ، لأنه لا توجد نماذج طبيعية يحاول الشعر أو العمارة تقليدها (٢٤) • ولذلك فإن العمل الفني الذي يعبر عن الروح ، هو الذي يجعل الفنان يتحرر من أسرار الجزئي ليعبر عن الكلي في شكل حسي ، ويشير هيجل - هنا - إلى موقف الإسلام من التقليد الأعلى للطبيعة ، فيبين أن الإسلام يرفض النزعة الطبيعية في الفن ، لأن الطبيعة ذات طابع روعي ، ولأن من خلقها قد وهبها الروح ، ويذكر هيجل أحد الآثار التي علق على صورة مرسومة قدامها له أحد الرحالة (*) - وهي صورة سمكة - بأن هذه السمكة ستقف يوم القيامة تتهكم بأنك صنعتها دون أن تعطيها روحا (**) •

ونخلص من معارضة هيجل للمحاكاة في الفن إلى تأكيد بعض مبادئ فلسفة الفن عند هيجل وهي :

- لا يجوز أن يكون العالم الطبيعي هو القانون والمثل الأعلى للفن والتمثيل الفني ، صحيح أن الفن يقتبس مظهره من العالم الحسي ، لكنه لا يتخذ مضمونه من خلال التوقف عند العالم الطبيعي ، وإنما يهدف الفنان إلى تجاوزه ، والتوسط بين العالم الطبيعي والعالم الروحي •

- لا يمكن أن نجعل من المحاكاة هدفا للفن ، لأنه - بهذا - نحكم على الجمال بالزوال ، ذلك لأن الفن - حينذاك - لن يطرح شيئا جديدا ، لأن هناك فنونا بكاملها لا تحاكي الطبيعة مثل « الهندسة المعمارية » و « الشعر غير الوصفي » البعيدين عن محاكاة الطبيعة •

- تؤدي المحاكاة إلى أعمال ليست فنية ، تعتمد على الأعياب في أسلوب الفنان ، وتمتد على الذاكرة لا الخيال •

Ibid : p. 52.

(٢٤)

(*) الرحالة هوجيس برويس James Bruce ١٧٢٠ - ١٧٩٤ م وقد ذكر هذا في كتابه « رحلات لاكتشاف نهر النيل » •

(Travels to Discover the Source of the Nile)

(**) يلكر هيجل - هنا - أيضا الحديث النبوي الشريف ، « يعذب المصورون يوم القيامة » ويرى بعض الباحثين أن المقصود بهذا الحديث هو « يعذب المصورون الذين يصورون إلى تصوير الأجساد ، ولكن فهم الحديث على أن منع التصوير أيما كان موضوعه • مما أدى إلى الاهتمام بالفن التجريدي • لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع انظر : د. حنيف بهنسي : جمالية الفن العربي - ١٩ وما بعدها •

— ان الطبيعة والواقع من مصادر الفن الرئيسية ، لكنهما ليسا المصادر الوحيدة له .

بعد أن حلل هيغل النزعة الطبيعية وحل محل موقفها من طبيعة الفن ، ينتقل الى نظرية أخرى تقول ان وظيفة الفن تنحصر في إثارة الحواس والمواطف وشتي الانفعالات ، بحيث يكون مضمون الفن مشتملا على كل مضمون النفس ، وقد عبر هيغل عن هذا المعنى حين قال : « ان الفن ينقلنا الى مواقف لم نعرفها في تجربتنا الشخصية ، وينقل الينا تجارب الآخرين » . بحيث تصبح قادرين على أن نحس احساسا عميقا بما يجري في داخلنا . هكذا يعلم الفن الانسان عن نفسه ، فيوقف مشاعر راقدة . ويفسمننا في حضرة احتمالات الروح الحقيقية . من خلال تحريكه لجميع المشاعر التي تعيش في النفس الانسانية ، في عمقها وعندها وتنوعها ، ويمسح كل ما يجري في المناطق الباطنية في النفس في حقل تجربتنا » (٢٥) أي أن الفن يهز جميع المشاعر لدينا ، حتى تبقى حواسنا منفتحة على كل ما يجري خارج انفسنا ، ويتم هذا بواسطة ظاهرات التجارب الواقعية التي يقلبها الفن ، أي بواسطة اشارات وصور وتصورات لها مضمون واقعي ، وهذها هو التمييز عن هذا المضمون ، وهنا تكمن قوة الفن الخاصة وقدرته لنوعية . في أنه يجعلنا نتصور أشياء وموضوعات غير واقعية . تبدو لنا كما لو كانت واقعية ، ولكن هيغل يرى أنه — حينذاك — لن يكون مضمون العمل الفني هو المهم ، لأن المهم هو استثارة الانفعالات والمواطف عند المتلقي ، عن طريق خلق مضامين شتى ، فيشعر المتلقي بالحب أو الكراهية ، أو الفرح ، أو الغضب . الخ (٢٦) ، وتبعاً لذلك فإن دور الفن سوف ينحصر في استثارة هذه المواطف سواء كانت نبيلة أو حقيرة ، وهذا معناه أن قدرة الفن ستكون قدرة صورية خالصة ، وبالتالي يتفصل مضمون الفن عن شكله ، وإذا كن الفن يستطيع أن يتسامى بالانسان الى كل ما هو نبيل وحقيقي ، فإنه يستطيع أيضا — اذا ركز على استثارة المواطف والانفعالات فحسب — أن يفرق الانسان في الشر والاهواء المدمرة ، ولذلك فإن هيغل يرى أنه من الضروري ألا نجعل غاية الفن مجرد استثارة المواطف البشرية — كما كانت — وإنما يجب أن نحرص على أن تكون هذه الاستثارة مصدرة بنوع من التخفيف من حدة البربرية البشرية بشكل عام . لأن من واجب

Ibid : p. 42.

(٢٥)

: Terence

(٢٦)

« ما من شيء انساني يمكن أن يظل غريب عن الانسان » ونصه باللاتينية
(Nihil humani a me alienum puto Heaut)

الفن أن يخفف من حدة عواطفنا وانفعالاتنا وأن يعمل على تهذيب وغثباتنا وشهوواتنا ، عن طريق الحد من الفرائز والنوازع والاهواء (٢٧) .

وهذا يعنى أن الفن فى حد ذاته هو تحرر ، فالإنسان يتحرر حين يجد الفن يمثل - له - أهوائه الذاتية وغرائزه ، فيظهر للإنسان ما هو كائن عليه ، فيبقى كينونته ويتحرر . بل أن الفن حين يحول الأهواء الانسانية - من خلال تشخيصها - الى موضوعات للوعى ، فانه مجرد العواطف والفرائز من شدتها ، وتبوضعها يؤدى الى جعلها خارجية بالنسبة له . فالمعاطفة حين تمر فى التصور والتمثيل من خلال الفن ، تخرج من حالة التركيز عليها ، وتعرضن نفسها لتحسينا الحر (٢٨) .

وهكذا نرى أن هيجل قد استفاد من افلاطون وأرسطو ، حول رؤيتهما لوظيفة الفن فى تهذيب انفعالات النفس ، ولكنه يعيد صياغة رؤيته بشكل جدى ، يكشف به عن رؤيته لطبيعة النشاط الفنى ، فهو لا يطرح آرائهما فى الفن كوسيلة لتهذيب النفس فقط ، وانما يطرح الفن كوسيلة للتحرر عن طريق تموضع الانفعالات والعواطف فى تمثيل حسى خارجى ، مما يؤدى الى استعادة النفس لحريتها ، ومقاومة ضغط الحزن والعواطف عليها لأن تموضع العاطفة يعنى انفصالها عن شخصية الفنان ، واتخاذ موقف أكثر هدوءا ازامها ، فالفنان الذى يكتب قصيدة عاطفية ، يريد أن يوضع عاطفته ، لتقل حدتها عنده ، لكي ينظر اليها موضوعية ، ولذلك يضحي الفن وسيلة للتحرر لدى الفنان والمتلقى عند هيجل (٢٩) .

يرد هيجل بعد ذلك على الذين يطالبون الفن بأن تكون له رسالة اخلاقية محددة ، فلا تكفى بآثر الفن فى التأثير على المشاعر ، وانما تسعى الى أن يعطى الفن النفس مضمونا أخلاقيا يتيح القدرة على مكافحة الأهواء وقهرها ، أى يصبح للفن قدرة تطهيرية Catharsis أى تطهير النفس من الأهواء (٣٠) . ولكن هيجل يرى أننا لو طلبنا من الفن أن يقدم لنا بعض النصائح الأخلاقية ، فأننا عندئذ نقيم تصدعا بين مضمون العمل الفنى وشكله لأننا نحاول أن نقسم هدفا من خارج الفن ليصبح هدفا للفن ، ولذلك فهو يرى أنه لا بد أن يكون هدف الفن تابعا منه ، ولهذا

Ibid : p. 46.

Ibid : p. 48.

Ibid : p. 49.

Ibid : p. 52.

(٢٧)

(٢٨)

(٢٩)

(٣٠)

فهو يرفض الآراء والنظريات الجمالية التي ترى في الفن مصدرا للذة أو البهجة ، أو وسيلة للتعليم أو الأخلاق أو الدين ، لأننا إذا أوتقينا للفن ان يكون له صنف أخلاقي - على سبيل المثال - فأتنا نقيده الفن في خلقه لأشكاله الفنية ، ونضيق من حجم الموضوعات التي يمكن أن يتناولها. فالعمل الفني الذي يستمر مضمونه وهدفه من ميادين أخرى بشكل مباشر ، تتحطم وحدة الشكل والمضمون في العمل الفني إلى تصقين . فظهر لنا افكارا تجريدية مكسوة بزخارف خارجية لا لزوم لها ، فالفكر المجردة ، تكتفى بنفسها وليست في حاجة إلى التمثيل الفني لادراكها . صحيح انه من الممكن استنباط بعض التعاليم من العمل الفني ، منلما نتبين هذا من مقالة دانتى الجيبرى Dantis Alagheri للفردوس حيث يشير إلى المفزى العام لكل تشيد ، ولكن في هذه الحالة ، يشترط هيجل في هذا ألا يكون العمل الفني مجرد زخرف غايته تزيين مبدأ مجرد ، وأن يؤلف المضمون والشكل وحدة العمل الفني . وهذا يعنى أنه يرفض التصريح في العمل الفني عن الموعظة الأخلاقية بشكل مباشر ، ولكن يمكن أن توجد بصورة ضمنية ، بحيث لا تبرز في العمل الفني . ولا تفرض نفسها كمنهـب أو كقانون مجرد . فإذا كان فكر الفنان لا يمكن فكرا مجردا ، فإن موضوع الفن لا يمكن أن يكون موضوعا مجردا أيضا (٣١) .

والفن - من وجهة نظر هيجل - لا يمكن أن يقدم الأخلاق كأمر . لأن السلوك الأخلاقي هو في حد ذاته تعبير عن الصراع الدائم بين القانون العام المطلق وبين التوازع والمواظف والاهواء الطبيعية ، بمعنى أن سلوك الإنسان الأخلاقي هو حصيلة الصراع بين ما تمتلئ به نفسه من توازع وأهواء ورغبات طبيعية وبين القوانين المجردة التي تتعارض مع رغبات النفس ، والإنسان في حياته اليومية أسير الواقع الثرى « العادى والمبتذل » يش تحت وطأة الحاجات الضرورية ويلهث وراء الغايات الحسية من جهة ، ويحاول السمو إلى ملكوت الحرية من جهة ثابتة ، لكى يطوع إرادته لقوانين وتجريدات عامة (٣٢) . وهذا التعارض يجعل الإنسان يتأرجح دائما من الواجب إلى الماطفة ، ومن الحرية إلى الضرورة ، ومن المعنى إلى المجرد (٣) .

Ibid : pp. ٤٢٤٥٥.

(٣١)

Ibid : p. ٥٤.

(٣٢)

(*) اهتم هيجل - على المستوى الفلسفى - بحل هذا التعارض . عن طريق مبدأ أعلى يمثل وحدتها المتناظرة الداخلية هو جوهر الروح . والضرورة هي قانون الإرادة الطبيعية ، والحرية نفسها ألا حين تكون في صراع مع تكليفها .

وعلى هذا النحو ، يرى هيجل أن الأخلاق ذاتها تنطوي على تناقض وتناقض بين الروح والجسد ، فكيف يبسط الفن هذا التناقض ، ولا يتناوله ، ولا يكتفى بتقديم الموعظة الأخلاقية ، وهذا يعنى انه لا يمكن أن تفرض على الفن هدفا من خارجه ، لأن هذا يفصل الشكل عن المضمون ، ويبقى الفن أسير حدود الهدف الذى يريد التعبير عنه .

٣ - نظرية الفن وفلسفة الفن :

ميز هيجل بين النقد الفنى ونظرية الفن ، وفلسفة الفن ، فالتدقيق الفنى هو الذى يقوم بتحليل الأعمال الفنية وفقا لنظرية ما فى الفن ، التى تقوم بدورها بصياغة القواعد التى يصاغ من خلالها العمل الفنى فى عصر ما ، بينما فلسفة الفن لا تسعى إلى فرض قواعد ما على الفن من أجل تحقيق الجمال ، وإنما عليها أن تبحث الجمال كما هو ، وكيف عبر عن نفسه - وأقربا - فى الأعمال الفنية ، دون أن تأخذ على عاتقها تقديم شروط ما للإنتاج الفنى « (٣٣) وعلى أساس هذا التمييز الذى يقيمه هيجل بين النقد الفنى ونظرية الفن وفلسفة الفن ، ينتقد - هيجل - النقد الفنى ونظرية الفن ، لأن العمل الفنى من وجهة نظره لا يمكن أن يتقيد بقواعد معينة ، ولا تحول العمل الفنى إلى عمل شكلى فقط ، لأن الذى يتقيد وفق القواعد هو العمل الآلى ، والفن الذى يخضع للقواعد الصارمة الموضوعية من قبل ، هو فن شكلى آلى ، ويضرب مثلا على ذلك بكتاب « فن الشعر » Arts Poetica ، لهوراسيوس (٣٤) الذى يضع فيه قواعد للشعر تنقسم بصومئة بالغة مثل قوله على سبيل المثال : أن موضوع القصيدة يجب أن يكون بفيدا ، ويجب أن يكون تصوير الأشخاص مناسباً لسنهم ووضعهم الاجتماعى الخ (٣٤) »

Ibid : p. 18.

(٣٣)

(★★) عرض هوراس Horace (٦٥ - ٨ ق م) إرائه الجمالية فى رسائله فن الشعر وقد كتب رسائله على هيئة قواعد تقريرية ، يجب على الشاعر اتباعها ، ويؤكد لها على الدور الحاسم لمحتوى الفن ويطالب الشاعر بثقافة فلسفية ، ويعرف فيها - أيضا - أنواع الفنون الشعرية المخططة ، ويتوقف بشكل خاص على الدراما - لنظر دراسة هيرمانش د. لويس غوش وترجمته فن الشعر لهوراس - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

Hegel : op. cit., p. 28

(٣٤)

ويرى هيجل أن هذه القواعد عديدة القيمة والفائدة ، لأن العمل الفني ليس وصفة طبية يستطيع من يعرف خطواتها أن ينفذها ، وإنما الصل الفني إبداع من العبقرية والموهبة ، ولكن هذا لا يعني أنه يسلم بالعبقرية أو الموهبة كمصدر وحيد للإبداع الفني ، وإنما يرى أن العبقرية هي استعداد طبيعي ولكي تكون العبقرية خصبة ومطاه ، فلا بد أن تمتلك فكرا منظما ومتقنا ، وتدريبا وممارسة طويلة ، وذلك كما بينت في الفصل السابق ، حين تحدثت عن ذاتية الفنان كأحد عناصر رؤية هيجل للعمل الفني . وبينت أن هيجل يرى أن الإنسان الذي لديه موهبة الشعر ، لا يمكن أن يكون شاعرا دون دراسة لعلم العروض والقوافي ، بمعنى أنه يجب على الفنان الموهوب - أيا كان - أن يدرس المادة الوسيطة التي يمارس فنه من خلالها . لكي يفهم قوانينها ، سواء كانت الكلية ، أو النظم أو اللون ، أو الضوء . فالدراسة والتدوين اللذان يشترطهما هيجل بجانب المحبة للفنان ، لكي ينتج فنا ليس المقصود بهما التذريب على كيفية استخدام المادة الوسيطة في العمل الفني لحسب ، وإنما يمتنان أيضا أن يكون لدى الفنان تجربة عميقة صادقة عن الروح والحياة ، ولذا فهو يرى - أيضا - أن الفنان الموهوب الدارس ، الذي يخلو من تجربة عميقة لديه يريد أن يطرحها ، لا يمكن أن يقدم فنا يعبر عن الحقيقة ، ولهذا فإن أعمال « جوته » و « شيلر » الأولى باودة وغير ملهمة ، لأنها لم يكن لديهما الخبرة العميقة التي يمكن نقلها ، بينما بعد أن بعد أن أدركا التضييق أيدعا آثارا جميلة وعميقة ومكتملة الشكل (٣٥) . وهوميروس - أيضا - لم يكتب أناشيده الغالدة إلا في شيخوخته ، وبناء على ذلك يمكن القول بأن هيجل يرى أن الصل الفني يجمع بين العبقرية أو الموهبة ، والدراسة ، والفكر أو التجربة ، وهذه العناصر الثلاثة للعمل الفني هي التي تميز الجمال الطبيعي ، بالإضافة إلى بعض السمات التي تميز الجمال الفني عن الجمال الطبيعي ، أولها : أن الصل الطبيعي قابل للفناء ، مثل المنظر الطبيعي ، أو الشجرة المورقة ، لأنها سرعان ما تذبل ، بينما الصل الفني يدوم ، لأن الفن يقوم بتثبيت اللحظة التي يصورها . وثانيها : أن الصل الفني يختزل الواقع الطبيعي القردى ، ويقدم لنا صورة أكثر صفاء وشفافية للقيمة الجمالية التي يريد إبرازها بشكل مكثف ، وثالثها : أن الله يتجلى في وعي الفنان وروحه ، ولذلك فالصل الفني تصوير عن الإلهي والروحي ، فإذا كان الجمال الطبيعي يعبر عن الإلهي في وسط حتى وهو الطبيعية ، فإن الجمال الفني يعبر عن الإلهي من خلال وسط أرقى وهو الوعي الإنساني الذي يقوم بدور كبير

– لدى هيجل – فى تشكيل العمل الفنى (٣٦) • بل إن الفن يتعدى عند هيجل وسيلة لكى يظهر الانسان ما هو كائن فى داخله للخارج ، أى وسيلة للخارج الذاتى ، واكتساب وعى الانسان بذاته ، فالانسان يكتسب وعيه بطريقتين : أولاها طريقة نظرية ، أى أن يعى الانسان ما هو كائن بداخله ، وثانيتهما : طريقة عملية ، أن يسعى الى تمثيل ما هو بداخله فى شكل خارجى ، لكى يتعرف على نفسه بشكل أفضل ، ولهذا ينشأ الفن كوسيلة لكى يتعرف الانسان على نفسه فى شكل الأشياء الخارجية عنه ، فالعمل الفنى يفصل عن الفنان بعد ابداعه ، ويصبح وسيلة لرؤية العالم من خلال الفن ، وذلك مثل الطفل الذى يلقي بأحجار فى الماء ، ليرى تلك الدوائر التى تتشكل من صمغه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته ، ولذلك نجد هيجل يقول : « يسمى الانسان عبر الموضوعات والأشياء الخارجية الى الالتقاء بذاته ... تنطوى الحاجة العامة الى الفن – اذن – على جانب عقلائى ، يتمثل فى أن الانسان يوصفه وعيا ، يظهر ذاته ، أى يعرض نفسه لتأمله الخاص ولتأمل الآخرين ، وبالصقل الفنى يسمى الانسان – وهو صانعه – الى التعبير عن وعيه لذاته ، وتلك ضرورة كبرى تنبع من الطابع العقلائى للانسان ، الذى هو مصدر الفن وسببه ، مثلما هو مصدر كل نشاط ومعرفة » (٣٧) •

إذا كان هيجل قد بين معنى فلسفة الفن ، ونظرية الفن والفرق بينهما ، فما هو المقصود بالتقيد الفنى لديه وعلى أى أسس يقوم عمل الناقد ، وما هو دوره فى تحليل العمل الفنى ؟ حول هذه التساؤلات يتحدث هيجل فى مقدمة كتابه « علم الجمال » ، بشكل غير مباشر ، حين يتناول الاتجاه الذى يحصر الفن فى المجال الحسى *Sensuous Sphere* فقط ، على أساس – أن هذا الاتجاه – ينظر للعمل الفنى بوصفه وجودا مدركا من قبل حواس الانسان التى تأتية من المجال الحسى ، وجعل غاية الفن هو إثارة المشاعر البهيجة ، ويرى هيجل أن هذه نظرة جزئية للفن ، لأنها تربط الفن بالمشور ، والمشور فى حقيقته ذاتى مجرد حين يختفى منه الشيء العينى ويذول ، ويتضح هذا حين نتحدث عن شعور الخوف ، والخوف ينشأ لدى الانسان حين يكون هناك شيء ما يهدده بالقضاء عليه ، وهذا يعنى أن الخوف عبارة عن منفعة مهددة بالنفى ، ومن اتحاد الاثنين

Ibid : p. 30.

(٣٦)

Ibid : p. 31.

(٣٧)

ويقصد هيجل أن الانسان يتعرف على نفسه فى شكل الأشياء الخارجية عنه ، ويشرب مثالا على ذلك الطفل الذى يلقي بأحجار فى النهر لكى يرى انعكاسات تلك الدوائر التى تتشكل من صمغه ، فيجد فيها ما يشبه انعكاس ذاته •

المنفعة وسلبها يتولد شعور الخوف ، وهكذا يتبين لنا أن مضمون الشعور – بما هو كذلك – تجريد بحت ، ولذلك لا يمكن أن نربط الفن بشيء ذاتي ومجرد تماما وإنما لابد للعمل الفني أن يكون له طابع من المسؤولية والموضوعية ، بحيث حين نتأمل العمل الفني ، فإنا ننفذ الى الجوانب الكلية ، ولا نتوقف عند الأشياء الجزئية المأروسة ، بينما اذا ربطنا الفن بالشعور فحسب ، فهذا يعني أننا سوف نتوقف عند الخاص . وعند مشاعرنا الذاتية (٣٨) .

وإذا أردنا أن نتفوق الأعمال الفنية بحيث تستغرق فيها ، ولا تصبح أقدام مشاعرنا الذاتية شرطا ضروريا لتسلل الفن الذي يوقظ فينا الشعور بالجمال ، فإن هذا يتطلب تدريجا خاصا ، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه مصطلح الذوق *Taste* . ويقصد بهذا المصطلح بشكل عام نظام الإيثار لمجموعة محددة من القيم الجمالية نتيجة لتفاعل الإنسان معها . وفي تاريخ الآداب الغربية يرجع ذبوع مفهوم الذوق الأدبي الى القرن السابع عشر مع ظهور النزعة الكلاسيكية المحدثه ، (٣٩) ، أما هيجل فيقصد بهذا المصطلح *Taste* ان يكون عند المرء شعور بالجمال أو حس الجمال ، وهو حالة من حالات الإدراك لا يتجاوز حالة الشعور . لكن هل يمكن الاعتماد على الذوق في تحليل وتقييم العمل الفني ؟

والحقيقة ان هيجل يرى أن الذوق كيفية حسية في ادراك الجمال ، والموقف الذي يتخذه من العمل الفني هو موقف حسي (٤٠) ولذلك فإن النقد الفني أو نظرية الفن التي تقوم على الذوق هي نظرة أحادية الجانب ، لأنها لا تقدم لنا أسسا لتحديد ماهية الجمال ، وتميز عن تعيق الشعور ، لأنه – أي النقد الفني الذي يعتمد على الذوق في تقدمه – ينظر للعمل الفني من وجهة نظر المظاهر الحسية فحسب ، أما ما يتمتع في داخل العمل الفني وعصره ، وعبقريه الفنان ، فإنه لا يستطيع أن ينفذ الى هذه الأشياء والموضوعات ، وهنا يظهر الناقد الأخير *The Connoisseur* (*) كضرورة لدراسة العمل الفني ، وهو يحتل

ibid : pp. 32-33.

(٣٨)

(٣٩) د. محمد وهبة : معجم مصطلحات الفنون . مكتبة لبنان . بيروت ١٩٧٤ .

ص ٥٦٣ .

Hegel : op. cit. p. 43.

(٤٠)

(*) المقصود من هذه الكلمة الناقد المتكمن من تقنية الفن من الفنون أو أسوله التي

قد يؤهله لإطلاق حكم تقديري فيه .

مكان المنطوق الذي يبنى حكمه على النوق الفني *Artistic Taste* الحسى ، ولهذا فهو مختلف عن المنطوق الذى يعطى انطباعه الحسى عن العمل الفنى ، بينما الناقد تجده قد يتوقف عند الجانب الشكلى والتاريخى للعمل الفنى ويتجاوز هذا الى فهم الطبيعة العميقة للعمل الفنى ، وهذا ما يتطلب من الناقد أن يكون ذا ثقافة عميقة وواسعة تمكنه من دراسة العمل الفنى ودلالته التاريخية ، ومادته ، ومختلف شروط انتسابه ، وشخصية الفنان (٤١) .

وبناء على هذا ، يمكن أن نميز نوعين من النقد عند هيغل ، أولهما : النقد الذى يعتمد على النوق كوسيلة لادراك العمل الفنى من خلال مظهره الحسية ، ويعتبره هيغل أنه أقرب للنوق الفنى منه الى النقد . وهذا ما يطلق عليه فى النقد الحديث النقد الانطباعى (**) الذى يأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الادراك الحسى فى العمل الفنى ، و هو اتجاه ذاتى فى النقد الفنى يرجع فى تقييمه للعمل الفنى إلى الأثر الفنى الذى يحدثه الفن فى متلقه ، (٤٢) ، وثانيهما : النقد الذى يعتمد على معرفة الناقد *Connoisseur* الواسعة بالعمل الفنى ، نتيجة لفهمه للأثر الفنى من مختلف جوانبه ، وبالتالي فهو لا يتوقف عند الحدود المباشرة للعمل الفنى وإنما يتجاوزها ، للفوضى فى أعماق العمل الفنى . والنوع الثانى من النقد هو النوع الذى يجده هيغل ، ولذلك فهو ينتقد النظريات الجمالية التى تقوم على مبدأ النوق *Taste* ويبدأ نقده - لهذه النظريات - من خلال تحليله للعلاقة بين المظهر الحسى للعمل الفنى ، وذاتية الفنان ، فالفنان حين يستخدم المادة الحسية فى العمل الفنى ، فإنه يضفى من روحه عليها أبعاداً لم تكن موجودة فيها ، ويجعل المادة الحسية مثل الحجر فى النحت ، أو الألوان فى التصوير تنطق بمعاني ومدلولات عميقة ، بل إن الفنان فى استخدامه للمادة الحسية يغير موقعنا المألوف منها ، ويمكن أن نفهم ذلك ، إذا فرقنا بين موقف الإنسان من الأشياء الحسية وموقفه من العمل الفنى ، فموقف الإنسان من الأشياء هو موقف الرغبة *Desire* والرغبة هنا نفى للآخر وتسمير له من أجل الاستهلاك ، وبالتالي لا تحتفظ - الأشياء أو

Ibid : pp. 34-35.

(٤١)

(**) النقد الحسى الذى يعتمد على الانطباعية *Impressionism* هو أقرب إلى الخلق الفنى الذاتى ، لأنه لا يعتمد على معايير وقواعد محددة ويشكل فى الأدب الموزونى أوسكار وايلد وانتونل غراىس ، وييموسى فى الموسيقى .

(٤٢) د . شمية حلمى مطر : مقدمة فى علم الجمال ، دار الثقافة ، القاهرة ، ١٩٧٦ ،

ص ١١١ .

الأخر - بأى استقلال أو تمايز عن الأنا ، ولذا فهي علاقة لا يتضمنل فيها الفكر (٤٣) وهذا ما نجده فى رغبة الإنسان فى أكل الحيوانات - مثلا - فهو يستهلكها ، وبالتالي لا يحتفظ لها بأى وجود ، ولكن موقف الإنسان تجاه الفن مختلف ، فهو لا يتصرف - هنا - وفق رغبته ، لأن العمل الفنى يحتل مستوى مغايرا للموضوع الطبيعى ، يخاطب مستويات مختلفة لدى الإنسان ، ولذلك لا يستطيع الإنسان استهلاك الفن ، ولهذا فاهتمامه بالفن لا ينبع من الرغبة التى تتجدد باستمرار على سبيل المثال ، حين يشعر الإنسان بالجوع (٤٤) .

وبناء على ذلك ، يمكن أن نميز بين الحسى فى الفن ، والحسى فى الطبيعة ، فالحسى فى الطبيعة يخضع للرغبة - بينما الحسى فى الفن يتخطى الواقع المباشر الذى يخضع للرغبة الى الكلية المطلقة ، أى الى ما وراء الحسى المباشر ، بمعنى أن الحسى فى الفن لا يصبح موضوعا للرغبة ، وانما موضوعا للتأمل Reflection الجمالى ، يحتفظ معه بكامل حريته ، بدلا من أن يلمر . ويمكن القول ببناء على ذلك أن الفن يحرر الإنسان من الرغبة ، لأن الإنسان حين يتعامل مع العمل الفنى يتصاع للتبنيات عقله وليس رغبته ، من أجل إعادة تكوين لماهية الحسية للأشياء ، بمعنى النفاذ الى ما وراء الوجود الحسى للأشياء (٤٥) .

والحقيقة أن هذه الفكرة قد استمدتها هيجل من كانط Kant فقط سبق أن أشار كانط فى كتابه « نقد ملكة الحكم » ، فى الجزء الأول من الكتاب وهو بصدد تحليل الحكم الجمالى ، « تحليل الجميل » وفق الملاحظات الأربع التى يشير إليها ، فهو قد أشار الى هذا فى اللحظة الأولى والرابعة ، وبين أن الشعور باللغة فى العمل الفنى منزّه تماما عن الرغبة والشهوة ، ولذلك يجعلها لغة عامة لا تستهلك الموضوع كما هو الحال فى اللغة الخاصة بالرغبة أو الشهوة ، لأن الاهتمام فى الرغبة يتكون منصبا على الذات وليس على الآخر كما هو الحال فى العمل الفنى . فحين يأكل الإنسان لا يفكر فيما يأكله ، ولكن يفكر فى جوعه أو شبعه . بينما فى تناولنا للعمل الفنى يكون تركيزنا عليه وليس على ذاتنا . ولذلك فالجمال لدى كانط أيضا له طابع كلى Universality (٤٦)

Ibid : p. 36.

(٤٧)

Hegel : op. cit., p. 36.

(٤٨)

Ibid : p. 36.

(٤٩)

Johann Kant : The Critique of Judgement, Trans. by :

(٥٠)

J. C. Meredith, Oxford, 1952, p. 86.

ويمكن أن نوضح موقف الفن من المظهر الحسى *Sensuous Appearance* إذا قارنتنا بين موقف الفن وموقف العلم من المظهر الحسى للأشياء ، فالفنان يهتم بالمظهر الحسى من أجل تأكيد اهتمامه بالوجود الفردى المتجبل للموضوع الكلى الذى يتناوله ، وقد سبق أن وضحت هذا عند هيجل فى مفهوم الفكرة فى الفن فى الفصل السابق ، أما العلم ، أو الفلسفة فإنها تسمى إلى تحويل المظهر الحسى إلى فكرة عامة ، أى إلى مفهوم *Concept* ، لأن كلا منهما يتغمد العام ، وليس الخاص سوى لحظة لابد من سلبها إلى لحظة أكثر كلية وعمومية . وبناء على ذلك يمكن القول أن الفن يمثل توسعاً بين الحسى المباشر *Immediate sensuousness* والفكر الحسى *Purse Thought* (٤٧) والقصود بالحسى المحض - عند هيجل - هو ظاهر الشيء الذى يمكن إدراكه عن طريق السمع والبصر وكالة الحواس . ويمكن هنا أن نتساءل : ما هو الموضوع الحسى الذى يكون موضوعاً للفن ويعبر به عن التوسط بين الحسى المحض والفكر المحض ؟

إن الموضوع الحسى الذى يمكن أن يشكل موضوع الفن ، هو الموضوع الحسى الذى يمكن إدراكه بواسطة السمع والبصر وحدهما ، أما القلم والذوق واللمس فلا دخل لها بالإدراك الجمالى ، وإنما تدخل فى نطاق إدراك الإنسان للأشياء المتصلة التى يشتهيها الإنسان ، وهى لا تدخل فى عداد الجميل ولذلك فهو يقول : « ... إن الفن يخلق تلك الأشكال ، وتلك الأصوات ليس من أجل ذاتها ، أو كما توجد فى الواقع المباشر ، وإنما لتلبية واشباع اهتمامات وحاجات روحية سامية . لأن تلك الأشكال والأصوات بانثاقها من أعماق الوعي ، تكون هى وحدها القادرة على الارتداد والانعكاس فى الروح » (٤٨) .

لكن كيف يستخدم الفنان المظهر الحسى للأشياء فى صياغة أعماله الفنية ؟ يرى هيجل أن الفنان - حين يصيغ عمله الفنى - لا يتعامل مع أفكار محضة أو مجردة ، لأنه ينبغي أن يكون العمل الفنى حسياً وروحياً معاً ، ولن ينظم الفنان سوى أعمال فنية رديئة ، إلا أراد أن يصيغ شكلاً مجازياً *Allegory* على فكرة سبق التعبير عنها. ثراً ، بمعنى أن العمل الفنى لا يقوم على أساس الربط بين التفكير المجرد ، وبين الصورة أو التشكيل الذى لا يكون له غرض سوى زخرفة هذا التفكير ، لأن العمل

Hegel : Aesthetics, p. 38.

(٤٧)

Ibid : p. 2.

(٤٨)

الفنى يقوم على وحدة الروى والحس ، المضمون والشكل . ولهذا يرى هيجل أن الفنان يستخدم « التخيل » Imagination (*) لإبداع إنتاجه الفنى ، فالفن لديه نشاط من إبداع التخيل Imagination وليس الخيال ، لأن هيجل يميز بينهما ، فالتخيل لديه ، هو الخيال البدع الخلاق ، أما الخيال المادى فهو نشاط الذاكرة الاسترجاعى . وهو النشاط الذى يستخدمه الإنسان فى حياته اليومية حين يسترجع ويتذكر الأحداث الجزئية دون وعى مضمونها ، أى دون أن يستنبط منها الجانب الكلى العام ، ولذلك فهو خيال غير مبدع ، بينما الخيال المبدع أو التخيل فهو الذى يعقل ويخلق تمثيلا ، وصورا وأشكالا ، ويسقط على أعين الاهتمامات الإنسانية وأكثر عمومية تميرا مجازيا حسيا وواضحا ، فإذا كان النشاط الفنى ينصب على المضمون الروى ، الممثل تمثيلا حسيا ، فإن التخيل هو الذى يطفى على هذه انضمامين أشكالا حسية ، بمعنى أن يكون كل شئ فى العمل الفنى جزءا من مضمونه ، ولذلك فهو يرى أن التخيل أو الخيال المبدع هو الموهبة Taste لدى الفنان ، ويربط بينهما ، فكل إنسان يستطيع - عن طريق التدريب - اكتساب درجة معينة من المهارة الفنية ، لكنه لن يبدع أعمالا فنية أصيلة لأنه يقتصر على عنصر نوعى هو التخيل أو الموهبة . وهى شئ طبيعى شبه غريزى ، وبستطيع الفنان بامتلاكه لموهبة الخيال ، أن يعبر عن الأشياء الروحية الميقة فى صور حسية (٤٩) .

ويمكن أن أوضح هنا أن ما سبق : يعنى أن الموهبة الفنية - عند هيجل - هى فى الأساس - ملكة طبيعية ، وذلك لأنها بحاجة دوما إلى الحس لى تؤكد ذاتها ، ولأن العنصر الحس والطبيعى يلعب دورا هاما فى إنتاج العمل الفنى . فالموهبة والتخيل تبين الخصوصية النوعية

(*) يربط علم النفس الحديث بين الإبداع والخيال . والتخيل هو فى جوهره عبارة عن عملية تركيب الخبرات السابقة فى كميات جديدة من التصورات أو الصور الذهنية من المشوهمات التى لدينا . من المعروف أن الكلمة الإنجليزية Imagination اشتقت من الكلمة اللاتينية Imaginatio التى كانت بدورها مقابل للكلمة اليونانية Phantasia ومن هذه الكلمة اشتقت الكلمة Fancy وظلت الكلمتان Imagination-Fancy مترادفتين من حيث إشارتهما إلى عملية تلقى الصور وتشكيلها . حيث اتصلتا من خلال الرومانتيكيين . خاصة من تأثر منهم بالفلسفة المثالية الألمانية عند كانت وشلدر . وبعد أن وضع كولودج لفركته الهامة بين الخيال والروى * راجع :

Norman Friedman, Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, 1960, p. 370.

Hegel : op. cit., pp. 40-41.

(٤٩)

للمثل الفني ، التي تجمع بين الروسى والطبيعى ، فنجد أيضا الموهبة والتخيل كلاهما له جانب طبيعى أيضا الى جانب الجانب الروسى ولا معنى هذا أن هيغل يقول أن الفن يعتمد على المصادفة ، مادام يقول أن الموهبة والتخيل ملكة طبيعية ، وشبه غريزية ، وانما يقصد أن يقول أن منبع الفن هو التخيل الحر ، وهو لهذا لا يعتمد على المصادفة ، لأن كل مضمون يناظره شكلا يعبر عنه . يبذل الفنان أقصى ما لديه من أجل الصور عليه .

كما سبق أن رأينا أن هيغل يرفض الاتجاهات النقدية والجمالية التي تكتفى بالمظهر الحسى للعمل الفنى كأساس لنقد الفن ، فيمكن أن نتساءل : ما هو موقف هيغل من النظريات الجمالية القائمة على مبدأ اللوق ؟

يرى هيغل أن هناك اتجاهين لدراسة وتحليل الأعمال الفنية . أولهما : الاتجاه الذى يركز على الشكل الخارجى للأعمال الفنية ، ويحاول تصنيف الأعمال الفنية وفقا لنظام معين ، ليحصل منه أساسا لتاريخ الفن ، وبالتالي يقدم نظرية جمالية تقدم القواعد العامة للخلق الفنى . وهذا ما نجده فى « نظرية التراجيديا » لدى « أرسطو » ، فى كتابه « فن الشعر » ، ونجده أيضا فى كتاب « هوارس » « فن الشعر » . وثانيهما : الاتجاه الذى يستغرق فى تأملاته عن الجمال ، ويحاول تطوير فلسفة مجردة فى الجمال ، تبدأ بالعالم الكلى ، أى تبدأ بفكرة الجمال ، وليس الانتاج الفنى ، وهذا ما نجده فى تحليل « أفلاطون » للجمال (٥٠) .

ويتنقده هيغل الاتجاه الأول ، الذى يمثلته الفن الشعرى لهوارس Horace « وفى الجليل » الذى كتبه لونجينوس Longinus (*) ويرى أن نظريتهما - القائمة على مبدأ اللوق لا تضيف جديدا ، لأنها تقدم قواعد وتحديدات وشروطا للانتاج الفنى ، لا تسود إلا فى عصور انحطاط الفن والشعر ، وهى تقدم فنا شكليا آليا ، لأن الفن لا يمكن أن ينتج وفقا

Hegel : Aesthetics, p. 18.

(٥٠)

(*) يستند لونجينوس فى فكرته عن الجليل The Sublime الى اللوق أساس التلوق هو اللس ، والجليل هو الذى نشعر فى حضيرته بالارتياح ، ويمثله الفضائل . بحيث يجوز عن لرداك غيره . وقد حاول أن يضع لونجينوس السمات والخواص انعاما التى تتميز للعمل الفنى للجليل والرائع عن العمل الفنى الجميل . فحين مثلا أن الفضائل والصغر فى الحجم من سمات الجميل ، بينما للفضامة من سمات الجليل .

لشروط ومواصفات معينة معروفة مسبقا . ولأن القواعد العامة للفن لا يمكنها تفسير الفن في كل الصور ، لأن كل عمل فني ينتمي الى عصر معين ، والى شعب وبيئة ، بل ان الفن يرتبط ببعض تصورات وغايات الشعوب التاريخية وغير التاريخية . ويرفض هيجل هذه النظريات لأنها بطبيعتها مستخلصة من عدد محدود للغاية من الأعمال الفنية التي جرى اختيارها وفقا لمعايير الجمال في ذلك العصر الفني ينتمي اليه هوارس ومفهوم الجمال الذي يتبدى عينا في الأعمال الفنية قد يختلف من شعب الى آخر ، فيقول هيجل : « ... ان مفهوم الصينى عن الجمال قد يختلف عن مفهوم الزنجرى ، وهو بدوره يختلف عن مفهوم الجسالى لدى الأوروبي (٥١) ، ويقصد هيجل بذلك أن القيم الجمالية السائدة في فن شعب معين مثل النحت المصرى القديم ، الذى يقوم على التجريد ، تختلف عن القيم الجمالية السائدة في النحت اليونانى التشخيصى ، القائم على إبراز التفاصيل الدقيقة وتشريح الجسم الانسانى ولذلك قد نجد الأوروبي لا يستمتع فن شعب آخر ، مثل النحت المصرى القديم ، أو الموسيقى الشرقية (٥٢) » .

وهذا يعنى أن الذوق لا يصلح كأساس جمالى لإقامة نظرية جمالية أو فلسفة فى الفن ، ولكنه قد يصلح فى تقييم الظاهر الخارجى للأعمال الفنية ، وتكوين الذوق الفنى لدى الجمهور ، بحيث يستطيع - حين يتناول العمل الفنى - ترتيب مختلف عناصره ، ومهارة الأداء ، أى أن الذوق ليدأ جمالى يصلح فقط فى تكوين الذوق الفنى لدى الجمهور وإرشاده . أما الناقد فهو لا يحتاج الى الذوق أو الذاكرة لحسب . وإنما يحتاج أيضا - مثل الفنان - لمخيلة نشطة ، قادرة على استيعاب سمات الأشكال الفنية المجسدة ، بحيث يستطيع أن يعي المقارنات والمقاربات فيما بينها .

والحقيقة أن هيجل لا يتوقف عند الاتجاهات الجمالية التى تدرس العمل الفنى انطلاقا من الخاص فى العصر القديم والوسيط ، وإنما يتناول أيضا بعض التعريفات التى كانت سائدة عن الجمال فى عصر مثل جوته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وماير Meyer (١٧٦٠ - ١٨٣٢) ، وهيرت Hirt (١٧٥٩ - ١٨٣٩) (*) وهى تنطلق من الأعمال الفنية

Ibid : p. 44.

(٥١)

Hegel : op. cit., p. 44.

(٥٢)

(*) هؤلاء الاعلام من اكبر نقاد الفن فى عصر هيجل ، لقد كان « ماير » مؤرخا لأكاديمية الفن فى « هايمار » . وهو الذى تبين تعريف جوته للجمال فى كتابه « تاريخ الفنون

فى تحليلها للجمال ، بحيث يشكل أساس عينا له ، فشلا هيرت يبين أن أساس التقييم والحكم فى موضوع الجمال وتكوين الذوق هو مفهوم المميز Characteristic ، فالجمال فى رايه « هو الكمال الذى يمكن أن يتركه موضوع منظور أو مسموع أو متخيل » (٥٣) ، ويسرف الكمال « بأنه ما يطابق هدفا محددا تحلده الطبيعة أو الفن عند خلق الموضوع الذى يجب أن يكون كاملا » (٥٤) ويقصد هيرت بذلك أننا اذا أردنا أن تصدر حكما ما على الأعمال الفنية ، فانه يجب أن نركز انتباهنا الرئيسى على السمات التى تميز العمل الفنى عن غيره من الأعمال الأخرى ، ويقصد بالسمة المميزة - وهى قانون الفن لديه - « الفردية المحددة التى تسمح بتمييز الشكل ، والحركات ، والاشارات ، والتعبير ... الخ والأوضاع التى يختلف بها الموضوع عن موضوع آخر » (٥٥) .

ويلاحظ هيجل فى التعريف السابق انه لا ينصرف الى الشكل فقط ، وإنما يهتم أولا : بالمضمون أى الشعور أو الموقف ، أو الحدث الذى يتخلل العمل الفنى ، ثم يناقش ثانيا : الكيفية التى يتم بها التعبير عن ذلك المضمون . وعلى هذه الكيفية ينطبق قانون « المميز » فى الفن الذى يطالب هيرت بتطبيقه على الأعمال الفنية ، بحيث تساهم جميع خصائص نمط التعبير فى إبراز المضمون ، وأن تكون جزءا من التشكيل الشامل (٥٦) .

ويمكن أن نشرح هذا من خلال مثال الدراما ، التى تمكس مضمونا محددا ، فينبش وفقا لنظرية هيرت ، استبعاد كل التفاصيل الجزئية التى لا تفيد جوهريا فى التعبير عن مضمون الدراما ، بحيث لا يتضمن العمل الفنى أى شىء فائض عن الحاجة .

ولقد اكتسبت نظرية هيرت ، وتعريفه للجمال أهمية فى عصره ، ولكن « ماير » فى كتابه « تاريخ الفنون التشكيلية فى اليونان » ، يرى أن وجهة نظر هيرت قد اندثرت دون أن تترك أثرا ، وكان هذا لصالح الفن ، لأنه لو التزم الفن حرفيا بتلك النظرية لأدى ذلك الى خلق فن

التشكيلية فى اليونان » ، وعرض فيه أيضا لوجهة نظر « هيرت » وهو استاذ علم الآثار فى جامعة برلين فى ذلك الوقت ، وأشهر مقال له هو « الجمال فى الفن » .

Ibid : p. 17. (٥٣)

Ibid : p. 17. (٥٤)

Ibid : p. 17. (٥٥)

Ibid : p. 18. (٥٦)

مباخر « كاريكاتوري » محض ، وتلك النظرية تقوم على فكرة خاطئة وهي : أن الفن يجب أن يمتدئ بشئ ما . ولهذا فهي تحاول أن تفرض قواعد ما على الفنان ، ترى أنها ضرورية لخلق الأعمال الفنية الحقيقية ، وهو بهذا يخرج عن فلسفة الفن التي تبحث في ماهية الجمال بشكل عام وكيف عبر عن نفسه في الأعمال الفنية الموجودة ، دون أن تهتم بتقديم شروط للانتاج الفني .

ورأى هيغل في نظرية « هيرت » وتعميره للجمال ، يمر عنه بقوله : « ان تعريف هيرت لا يسمح لنا بتكوين فكرة واضحة عما يجب تمييزه في الجمال الذي يخلقه الفن ، وعن مضمون الجمال بشكل عام . وهو لا يطينا من هذه الزاوية سوى تعريف شكلي يتضمن جزءا من الحقيقة . ولكنها الحقيقة المجردة Abstract True (٥٧) لما ماير فهو لم يقدم وجهة نظر جديدة خاصة به ، وإنما استعار وجهة نظر جوته ودافع عنها ، فهو قد اهتم مثل جوته بتحديد المبدأ المتحكم في الأعمال الفنية المائدة الى العصر القديم بحيث يفيد في تحديد الجمال بشكل عام .

ونلاحظ أن هيغل حين يتعرض لتحليل ماير Meyer للجمال ، فإنه يتعرض أيضا لوجهة نظر جوته حول الجمال ، لأن الأول يتبنى وجهة نظر الثاني ، ولأن ماير يصرح منذ البداية بأنه ليس في نيته أن يقبل أو يرفض قوانين الفن التي وضعها هيرت أو غيره من الفلاسفة والنقاد القدماء ، وإنما لا يشعر بحرج في تأييده لوجهة نظر جوته (٥٨) .

ويرى جوته Goethe (*) « أن المبدأ الذي يتحكم في الأعمال الفنية القديمة هو مبدأ الدال The Significant وأسمى تطبيقاته هو الجميل » (٥٩) وتحليل هيغل لرأى جوته أن العمل الفني عند جوته يضم شيئين اثنين هما : المضمون ، ونمط التمثيل ، فحين نتناول أي عمل فني علينا أن نبدأ بما هو معروض علينا مباشرة ، ثم نبحث بعد ذلك عن مدلوله أو مضمونه . أي أن ما نراه من الخارج ليس له قيمة مباشرة ، وإنما يكون له قيمة حين ننسب اليه باطنا أو مدلولاً يثبت الحياة في

Ibid : p. 19.

(٥٧)

Ibid : p. 19.

(٥٨)

Ibid : p. 19.

(٥٩)

(*) سامم جوته في تطور علم الجمال عن طريق مؤلفاته في علم الجمال ، واهتمامه بفن النحت والعمارة وفن التصوير في مختلف العصور - كتب عن مسائل الفن ، وأصولها وهو من المصادر الرئيسية لفكر هيغل الجمالي .

See : Bosanquet : A History of Aesthetic, p. 304, cit.

ظاهرة الخارجى ، ومثال ذلك نجده فى الحكاية الرمزية *Symbolic Story* التى تتلقى مولدها من المفزى الأخلاقى الذى تنطوى عليه ، وهذا يعنى الفصل بين شكل العمل الفنى ومضمونه ، وهذا يتنافى مع وجهة نظر هييجل التى ترى وحدة الشكل والمضمون فى العمل الفنى ، ولذلك يختلف هييجل مع جوته فى تعريفه للجمال ، لأنه - أى جوته - لا يترف بالقيمة الذاتية لأى شئ ، فالعين البشرية مثلا ليس لها قيمة فى ذاتها الا من خلال المدلول الذى لا يعبر عن نفسه كاملا فى العين ، ولذلك يتساءل هييجل ساخرا : بنأذا يختلف المبدأ الذى يطرحه جوته عن المبدأ الذى طرحه هيرت من قبل (٦٠) ؟

ويرجع هييجل سبب ظهور نظرية «جوته» و«ماير» فى ذلك الوقت التى تطلب المضمون على الشكل ، وتحاول تفسير الفن تفسيراً روحياً الى أن النزعة الرومانتيكية كانت تمود فى ذلك الوقت .

ويرى هييجل أن جميع النظريات التى حاولت أن تضع قواعد صارمة للفن ، تكون بمثابة خطوات للفنان فى عمله ، كان مصيرها الى الزوال ، لأنها تحد من حرية الفنان ، وتغفل الجانب النوعى للفن . بينما الأفكار التى طرحت فى موضوع تاريخ الفن فى العصور المختلفة ، باقية ، ولا تزال تحتفظ بقيمتها ، لأن هذا الموضوع يتطلب المأما واسما وعصفا بالفنون وأنواعها وبأطروفت التاريخية المصاحبة لها ، مما يؤدى الى استخلاص الكلى من الفردى ، والباحث فى تاريخ الفن يزود فىلسوف الفن بوثائق ومادة علمية توفر له الأساس العينى لفلسفته ، وقد حاول جوته أن يدرس تاريخ الفن فى العديد من كتاباته ، وتكتسب كتاباته - فى هذا - أهميتها ، لأنها لا تنوط فى وضع قواعد للفن ، رغم أنها تتطابق فى دراسة الفن من الخاصى (٦١) .

عرضت فيما سبق موقف هييجل من النظريات الجمالية التى تحاول تعريف الجمال فى الفن من خلال تحليل الموضوعات الجميلة ، أى تبدأ من الخاص ، أى من الأعمال الفنية ذاتها ، ترى ما هو موقف هييجل من الاتجاه الثانى ؟ الذى لا يبدأ من الموضوعات الجميلة ، وإنما يبدأ من فكرة الجمال ذاتها ، أى الجمال ذاتها ، أى الجمال كما هو ، على نحو ما فعل أفلاطون ، الذى يرى أن ما هو حقيقى ليس الأعمال الصالحة

Regel : *Aesthetica* p. 20.

Ibid : p. 21.

(٦٠)

(٦١)

الخيرة ، او الأعمال الفنية الجميلة . وانما الخير والحق بما هي كذلك في ذاتها ، ولذاتها ، وطبقا لفهوم أفلاطون فانه لا يمكن الوصول الى تعريف الجمال الا من خلال الفكر التصوري Conceptual Thinking الذي يستطيع - وجهه - تبسيط ضرو الوعي على الطبيعة المنطقية والميتافيزيقية للفكرة بوجه عام ، لفكرة الجمال بوجه خاص (٦٢) .

وعلى الرغم من أن هيجل يتفق مع أفلاطون في أهمية تناول الجمال في الفن من خلال الكلي والملم قبل الخاص والجزئي ، الا انه يحتفظ في استخدام فلسفة أفلاطون في الجمال ونتائجه وذلك حتى لا يقدم ميتافيزيقا مجردة للفن على النحو الذي قدمه أفلاطون ، ولأن هيجل يرى أن المفهوم الفلسفي للجمال يجب أن يكون توسعا بين التصميم الميتافيزيقي وخصوصيته التعمين الواقعي للجمال (٦٣) . وهيجل يحتفظ أيضا على قبل الفلسفة الأفلاطونية برمتها ، لأن غياب انضمام في الفكرة الأفلاطونية لم يعد يلائم حاجات عصره الفلسفية الفنية .

وعلى ذلك ، يمكن القول أن هيجل لا يتفق مع الاتجاهين السابقين ، لأنه يرى أن الاتجاه الأول الذي يبدأ من الخاص في الفن ، يفترق الى التحديد الكلي للتميمات الكثيرة التي يوردها ، وكذلك الاتجاه الثاني ، الذي يبدأ من العام في الفن ، يفترق الى الارتباط بالخصوصيات الفردية في العمل الفني (٦٤) .

والحقيقة ان التأمل في الدراسات الجبالية المعاصرة ، سيجد أن مشكلة « تعريف الجمال » من المسائل المعقدة في علم الجمال ، والتي لم يتم التوصل فيها الى حل نهائي ، وقد واجه هيجل بشكل مباشر هذه المشكلة حين تعرض لنقد الاتجاهات السابقة التي أشرت اليها ، وحين استعرض التعريفات المختلفة التي كانت مسالمة عن الجمال وتحديده لمصطلح علم الجمال ، ثم حين بين وجهة نظره في تعريف الجمال في الفن وهو : « كشف الحقيقة ، وتمثيل مايجيش في النفس البشرية تمثيلا عينيا ومشخصا (٦٥) » ، ولكن اذا تأملنا في هذا التعريف سنجد أنه تعريف عام ، ويشترك الفن فيه مع الدين والتاريخ والفلسفة . ولذلك يستلزم هيجل ويبين أن وضع أي تعريف أو هدف للفن من خارجه ،

Ibid : pp. 21-22.

(٦٢)

Ibid : p. 22.

(٦٣)

Ibid : p. 22.

(٦٤)

Ibid : p. 70.

(٦٥)

سيجعل الفن في الدرجة الثانية من الاهتمام ، لأنه سيحول الفن مجرد وسيلة لتحقيق هذا الهدف ، ولذلك لابد أن يكون هدف الفن أو تعريفه نابعاً من ذاته ، بمعنى حين نقول أن الفن يكشف عن الحقيقة ، فإننا لا نقصد من ذلك أن الفن يكشف عن أية حقيقة ، وإنما نقصد أن الفن يكشف عن الحقيقة الجمالية ، وليست الحقيقة بالمفهوم الديني أو الفلسفي . دن لكل منهما مبادئهما وأدواتهما التي يمكن عن طريقها تقديم الحقيقة أو التعبير عنها .

ولذلك ينتقد هيغل الاتجاهات التي تربط الفن بالمنفعة ، أو الأخلاق ، أو إصلاح العالم لأن هذه الأهداف ، غاية في ذاتها ، ومنفصلة عن الفن ، وليست نابعة منه ، وغير ملازمة له . ولذلك لابد أن يكون الهدف النهائي للفن محايثاً للموضوع نفسه ، وهيكل ينقد التاملات السابقة ، لأنها تأملات خارجية عن الصل الفني ، وهي الطريقة التي كانت سائدة في دراسة أي موضوع من الموضوعات ، حتى لو كان هذا الموضوع هو الفن ، ولذلك لابد من دراسة الفن في ذاته بدلاً من إسقاط الأحكام الخارجية عليه ، وذلك حتى لا يتحول الموضوع الذي ندرسه وهو الجمال اللجي إلى مصادرة Postulate نسلم بها . قبل دراسة الفن ، بينما المنهج الجليل عند هيغل يرفض البداية بمصادره لا يمكن البرهنة علم حقيقتها . ونتيجة لهذا فإن هيغل في دراسته - للجمال في الفن - يتجنب منحى مختلفاً عن سبقه ، فهو لا يبحث عن تعريف نهائي أو هدف نهائي للصل الفني ، وإنما هو ينظر للصل الفني بوصفه وحدة يعبر « عن فكرة » صالحة الاضداد ، التي سبقت الإشارة إليها ، حين تحدثنا

عن فكرة الجميل لديه ، ويرى هيغل أن استخدامه لكلمة « فكرة Idea تختلف عما ورد لدى لنقاد من معان لهذه الكلمة ، فعلى سبيل نجد أن روموهر Romoher (*) يخلط بين الفكرة وبين التصور اللامتئين والمثال المجرد ، الذي يخلو من الفردية ، ولذلك جاء تعريفه للجمال غير مقنع فلسفياً ، فهو - أي روموهر - يقول : أن الجميل ... هو الذي يلازم جميع سمات الأشياء التي تستوقف النظر وتبهجه ، وبواسطته تمتع العين والروح ، أي أنه يحصر الجميل في امتناع النظر والروح ، وبالتالي يربط بين الجمال واللذة ، رغم أن كانت . كان قد أوضح أنه لابد من تجاوز دائرة الشعور المحض البسيط التي تربط بين الجمال واللذة . ولذلك فإن مفهوم الفكرة Idea عند هيغل لا يقع في التناقضات التي وقع فيها « روموهر » ، لأنها عينية في ذاتها ، أي كلية من التحققات ،

(*) « كارل غريديك فون روموهر » أهتم بفكرة الفن في كتابه « إصلاح إيطاليا » .

والجميل عنه هيجل هو الذى يمرر عن التطابق المباشر بين الفكرة
وتبثيلها الموضوعي (١٦)

بعد أن تحدث هيجل عن نظرية الفن ، فإنه يتحدث بعد ذلك عن
فلسفة الفن ، ويحلل الأفكار التي قدمتها الفلسفة في الجمال الفني
وهو يرى أن علم الجمال يدين بولادته كمصطلح وكعلم (**) إلى الفلسفة
وليس إلى نظريات الفنون التي اهتمت بوضع القواعد التي يجب اتباعها
في الجمال الفني

والقضية التي يبدأ من خلالها هيجل تحليله لفلسفة كانط الجمالية
هي : إذا أردنا أن نعرف الفن ترميزاً بالغ الصومية ، فنقول أن الفن هو
الوسط Media الذي تتم فيه المصالحة أو التوفيق بين الروح المجرد
والطبيعة ، أي أن الفن يحقق اتحاد عالم الروح وعالم الطبيعة . والواقع
أن هذه الإشكالية هي التي اهتمت بها الفلسفة الكانطية بشكل خاص .
ويجبر كتاب « نقد ملكة الحكم The Critique of Judgement (١٧٩٠)
محاولة من جانب كانط للتوفيق بين عالم الضرورة وعالم الحرية
أو الإرادة .

وهنا تكتسب فلسفة كانط أهميتها - من وجهة نظر هيجل - لأنها
أبرزت التمازج بين العقل العلمي والعقل النظري ، وبينت ضرورة حل
هذا التمازج ، ولكن يلاحظ هيجل أن كانط لم يول هذا الموضوع الاهتمام
الكافي ، رغم أنه يشكل الواقع الحقيقي للفن (١٧) .

وقد سبق لهيجل أن تناول الفلسفة الكانطية بالتحليل حول هذه
القضية في كتابه موسوعة العلوم الفلسفية حين ناقش هيجل الموقف

Hegel's Concept of Art : An Interpretative Essay, by Charles (١٦)

Karels, Oxford, p. XL.

(*) لا يقصد بمصطلح « علم الفن » الذي يتكرر كثيراً في محاضراته ،
ما يقصده علماء النقد الحديثون من علم للفن بالمعنى التجريبي لهذه الكلمة حيث
يستطيع الناقد استخدام الوسائل العلمية الحديثة مثل الكمبيوتر (الحاسب الآلي)
والاحصاء في استخراج دلالة النص من خلال البنية الداخلية عن طريق حساب المعامل
الكراري ، وإنما يقصد هيجل بكلمة العلم الحديث للفلسفة الجدلية بشكل خاص ، ولذلك
نجد في مقدمة الظاهريات ، يتحدث عن علم جديد . فيقول : أن السيفي أثنى يمكن أن
توجد فيها العملية ، هي السيفي العملية . لقد تصدت العمل على تقريب للفلسفة إلى
سيفي العلم .. لتتقو معرفة واقعية ، انظر مقدمة ظاهريات الروح ، ترجمة كولمان ،
ص ١٢ .

Hegel : Aesthetics, p. 87.

(١٧)

جماليات - ٢٠٩

الثاني للفكر تجاه الموضوعية على نحو ما يتمثل في المذهب التجريبي والمذهب الكانطي (٦٨) . ويحلل هيجل أسهامات الفلسفة الكانطية من خلال مناقشته لوقفها من الموضوعية Objectivity قيعرض بالتحليل النقدي للمقل النظرى والعلمى ومملكة الحكم . فبين هيجل أن النقطة الأولى فى فلسفة كانط هى أنه لايد للفكر أن يخصص قمراته الخاصة على المعرفة ، أى أنه يتسائل الى أى حد تستطيع صور الفكر أن تقودنا الى معرفة الحقيقة ، ولكنه وقع فى بعض الأخطاء من وجهة نظر هيجل ، مثل فصله بين صور الفكر وتقده ، أى فصل بين موضوع البحث وقمل البحث (٦٩) ، وهناك خطأ آخر وقع فيه كانط ، وهو أنه حين درس المقولات العقلية التى تضى الوحدة على الإدراكات الحسية المبعثرة ، قانه ركز على المبدأ الذى تقوم عليه المقولات وهو « الوحدة الترتيبية » التى تبنى على الذاتى ، ولم يحاول استنباطها ، أو إبراز الضرورة فيها وإنما اكتفى بسرد هذه المقولات وتصنيفها ويرصد هيجل خطأ ثالثا وقع فيه كانط ، وهو حصر المقولات فى ذهن الذات المفكرة فقط ، ووصفه لهذه المقولات بأنها ذاتية وليست موضوعية . وهيجل يختلف مع كانط فى هذه النقطة بالذات ، فعلى الرغم من أن هيجل يسلم بأن للمقولات طابعا ذاتيا ، من حيث أنها تعبر عن الصور العقلية العامة للأشياء ، إلا أنه يرى أن لها طابعا موضوعيا أيضا ، من حيث أنها تعبر عن جوهر الأشياء ، أى أن لها طابعا ذاتيا وموضوعيا معا .

ويرى هيجل أن العالم المثقف قد أخذ بالتفرقة التى وصلها كانط بين الذاتى الموضوعى . وهكذا فإن نقد الصل الفنى ينبغى أن يكون موضوعيا لا ذاتيا . وبعبارة أخرى أن النقد بدلا من أن ينبع من الوجدان العرسى ، أو الشعور الجزئى العابر ، أو من مزاج اللحظة الراحنة ، فانه لايد أن يضع نصب عينيه الخطوط العريضة والنقاط العامة التى أقرتها قوانين الفن ، (٧٠) .

ويرى هيجل أن « كانط كان أول من حدد ، بصورة قاطمة ، الفرق بين العقل Reason ، والفهم Understanding ، وموضوع العقل — لديه — هو اللاتناهى ، أما موضوع الفهم فهو التناهى أو الشروط أى الظاهر Appearance لكن غلطته أنه وقف عند وجهة النظر السلبية

(٦٨) هيجل : موسوعة العلوم الفلسفية . ترجمة د. أمام عبد الفتاح ، دار الثقافة القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٤٥ . وما بعدها .
(٦٩) المصدر السابق ، ص ١٤٧ .
(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٤٩ .

وحدهما ، وأنه حد صفة اللامشروط في العقل بأنها تماثل ذاتي مجرد دون .
ظل من التمييز ، وبهذا حظ من العقل وأنزله الى مرتبة الشيء انتباهي
المشروط ، (٧١) .

وقد أدت مبادئ الميتافيزيقا - عند كانتط الى ظهور الاعتقاد . بأن
المعرفة حين تنزلق في التناقض ، فإن ذلك مجرد انحراف عرضي محض
يرجع الى ضرب من الخطأ الذاتي في البرهان والاستدلال . ولكن هيجل
بين الأهمية الفلسفية لنقاش العقل ، وبين أن التصرف عليها ساعد في
التخلص من الصرامة التطعية للفهم الميتافيزيقي ، ولتقت الأنظار الى حركة
الفكر الجدلية . ويمكن القول أنه طور مفاهيم كلونط حول « التناقض »
وعدها ، بحيث أدى الى القول بأن معرفة أي شيء أو فهمه ، يعني إدراكه
كوحدة عينية من التيمات المتناقضة (٧٢) .

وينتقل هيجل بعد ذلك الى العقل العملي ليبين الطابع الصوري
المحض الذي لم يتجاوزوه كانتط ، لأنه تصور العقل العملي
Practical Reason على أنه الإرادة الفكرة ، أي الإرادة الحرة التي
تحدد نفسها وفقا لمبادئ كلية « غير أن هذا العقل العملي لا يصير المبدأ
الكلي للخير على قانونه الداخلي الخاص : فهو أولا يصبح عمليا بالمعنى
الحقيقي للكلمة عندما يصير على أن يتحدى الخير في العالم بحيث تكون له
موضوعية خارجية » (٧٣) . أي أنه يدافع عن التعيين الحر للعقل العملي .
وهو ما سبق أن أنكره على العقل النظري .

أما نقد ملكة الحكم ، أو ذلك القسم من الفلسفة النقدية الذي
يعرض فيه كانتط رأيه في الجمال وفلسفة الفن ، فإن هيجل يعتقد أنه
قدم فيه وصفا ممتازا للحكم الجمالي والفاني ، جديرا بالاعجاب ، وأن
لم يكن تعبيراً عقلياً للفكرة ، لكننا نجد لديه أن الفكر يظهر مع التصور
الحسي جنباً الى جنب في شيء واحد عيني (٧٤) ، فالقوة النظرية للحكم
التي تربط بين الكلي والجزئي تكون عن طريق الفهم الحسي . لكن
هيجل يلاحظ - رغم ذلك - أنه لم يتجاوز التماسخ بين الذاتي
والموضوعي ، لأنه في الوقت الذي يتحدث فيه عن الفكرة لكي يحل .

(٧١) المصدر السابق . ص ١٥٧ - ١٥٨ .

(٧٢) المصدر السابق . ص ١٦٥ .

(٧٣) المصدر السابق . ص ١٧٧ .

(٧٤) المصدر السابق . ص ١٧٨ - ١٧٩ وانظر كتاب كانتط المالف الذكر : لكتاب

الأول ، الفقرة الثانية .

التعارض بين الفهم والحساسية ، تجده يجعل من هذا الحل وتلك المصالحة مسألة ذاتية ، بدلا من أن يتصورها متوافقة مع الواقع ومع الحقيقة .

ومن هذه الزاوية ، فإن هيجل يرى أن كانط يتناول ملكة الحكم من خلال التفكير والحكم الذاتي . ولذلك يتصور كانط الحكم الجمالي أنه ليس من نتاج الفهم ، وليس من نتاج الحس ذى الحس ذى الكيفيات البالغة التنوع ، وإنما من نتاج الصب الحر للفهم والتخيل . وهكذا فإنه يرد الموضوع الجميل الى الذات ، وإلى شعورها بالبلذية والممتع (٧٥) .

ولذلك يرى كانط أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أى مفهوم ، أى خارج أى مقولة من مقولات الفهم بوصفه موضوعا للذة عامة . ولذلك يرى هيجل أن كانط يربط بين أدراكنا للجميل والطبيعة الغائبة له ، فبقدر ما يتم ادراك الغائبة فى الموضوع نفسه ، فإننا ندرك الجمال فيه كناية فى ذاته (٧٦) .

وهذا يعنى أن كانط يرد الفن الى الجانب الذاتى والتاملى فى النفس وإلى شعورها ، بحيث يرد الأعمال الفنية الخاصة الى العام الذى تندرج تحته ، ولذا يرى أن الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أى مفهوم ، وهذا يعنى من وجهة نظر هيجل أن كانط لا يجعلنا نرى الفكرة انتماسها فى الموضوع ، أى أنه يفصل بين الموضوع الخاص والفكرة الشاملة (٧٧) ، وهذا يختلف تماما عما ذهب إليه هيجل .

ويستند هيجل أن إنجازات كانط فى فلسفة الفن ، هى نقطة الانطلاق الحقيقية لمن جاء بعده مثل شيلر وجوته ، ولذلك لم يتخلصا من أمر فلسفة كانط ، رغم أنهما قد حاولا صد الثغرات فى فلسفته الجمالية عن طريق تصور الوحدة بين الحرية والضرورة ، وبين العام والخاص ، وبين العقلانى والحس بصورة أكثر شمولية .

وقد حاول كل من شيلر (١٧٥٩ - ١٨٠٥) ، وجوته تجاوز الطابع المجرد والذاتى للفكر الكانطى ، وحاولا أن يتصورا الوحدة فى الفن ، وأن يجدا فيه التعبير عن الحقيقة ، فقد ركز شيلر على اكتشاف الأعماق

Hegel : Aesthetics, p. 588.

Ibid : p. 59.

Ibid : p. 80.

(٧٥)

(٧٦)

(٧٧)

الدفينة للروح ، بينما ركز جوته على دراسة الجانب الطبيعي من الفن ،
الى الطبيعة الخارجية والأجسام النباتية والحيوانية ، والبلورات وتشكل
السحب والألوان . وقد ركز جوته في هذه الدراسة العلمية كل طاقات
ذكائه الكبير (٧٨) .

وقد عرض هيجل وجهة نظر شيلر - بوجه عام - حين بين أن نقطة
البداية في فلسفة شيلر الجمالية هي : أنه توجد في كل انسان بذرة
الانسان المثالي ، التي تستطيع التوحيد بين الانسان والزمن ، والانسان
والفكرة ، فيستطيع الانسان خلال الزمن أن يسو بصيروته حتى يصل
الى الانسان في الفكرة ، التي تتحقق في الدولة ، بوصفها الممثل
النوعي لما هو أخلاقي ووافي للحق والعقل ، والتي تلغي جميع التجسيدات
الفردية (٧٩) .

وإذا كان العقل كما يتمثل في الدولة ينزع الى الوحدة كما تبدو في
القانون العام ، فإن الطبيعة تنزع الى التنوع والفردية ، ولذلك يسمى
كلا الطرفين - الطبيعة والدولة - الى شدة الانسان الى طرفها - ومن خلال
هذا النزاع الذي يجد الانسان نفسه فيه بين قوى العقل والطبيعة ، تبرز
مهمة التربية الجمالية - كما يرى شيلر - وتقوم بدورها في تثقيف
النوازع والميول والمشاعر والرغبات الجامحة ، بحيث تقدر نبت العقل .
الامر الذي يجرّد العقل والروح من طابعهما المجرّد ، فيتحدان بالطبيعة
كما هي ، وهكذا يكون الجميل عند شيلر هو الذي يصبر عن انصهار
العقلاني والعقلي ، وهذا الانصهار هو الواقع الحقيقي عند شيلر . لهذا
تجد شيلر يكيل الثناء للنساء اللاتي يرى في طبيعتهن الاتحاد الحميم بين
الطبيعي والروحي ، أي بين العام والخاص ، أي بين الحرية والضرورة ،
هذا الاتحاد الذي يرى فيه شيلر مبدأ الفن وجوهره (٨٠) والذي حاول
تحقيقه عن طريق مسرحياته وأشعاره وشرحه في كتابه « رسائل في
التربية الجمالية للانسان » (١٧٩٥) والفكرة التي يشير اليها هيجل ،
عرضها شيلر في الرسالة الثامنة عشر فيقول : من خلال الجمال ، نقاد
للانسان الحسي الى الصورة والفكر ، ومن خلال الجمال يعود للانسان
العقلاني الى المادة ويستعيد عالم الحس ، والجمال يربط بين هاتين الحالتين

Thid : p. 61.

(٧٨)

Thid : p. 62.

(٧٩)

Thid : p. 62.

(٨٠)

التي تمارض كل منهما الأخرى « (٨١) ، ولذلك فلهذه النفس الجبيلة
Beautiful Soul يحدث الانسجام بين الحس والعقل ، أو بين الواجب
والرغبة .

يتعرض هيجل بعد ذلك إلى فلسفة فشته في الفن ، ويرى أن فلسفة
فشته قمت الأساس الفلسفي الذي تولد عنه التهكم Irony كمنهج
في دراسة الفن ، فإذا طبقنا فكرة الأنا Ego عند فشته على الفن ،
سنجد أن الفنان يجب أن يحيا كفنّان وأن يضفي على حياته شكلا فنيا ،
ولذلك فإذا أخذ الفنان بوجهة نظر فشته فهذا يعني أن يحيا كفنّان ، إذا
كانت جميع أفعاله ، وتصويرات وجهه ، تحمل المضمون الذي يفرسه عليها
هو ، ولذلك سوف يطرح ويحرق كل شيء ، لأنه لن يرى لأي شيء مضمونا
مطلقا إلا بالنسبة إلى ذاته ، لأن الأنا هي الشيء الوحيد الذي يستطيع
أن يعزو إليه قيمة ما . ولهذا فإن الفنان من خلال وجهة نظر فشته يحاول
الناس بسخرية ، لأنهم بالنسبة إليه فاقوا المضمون والقيمة (٨٢) .

ويمكن أن نشير هنا إلى أن الأساس الفلسفي الذي يركز عليه
فشته (١٧٩٦ - ١٨٩٩) هو الأنا المجرد الشكل ، وهو البناء المطلق
لكل معرفة ، ولكل عقل ، ولكل علم ، وهو يتصور الأنا على أنها شيء
بسيط في ذاته ، وهذا يعني نفس Negative كل خصوصية وكل
تعب ، أي أنه لا يرى للأشياء أو المضمون قيمة إلا ما تسببه الأنا عليه .
وقد استفاد من أفكار فشته كل من شلجبل Schlegel (٨٣) ، وشلنج
Schelling بحيث تطلى الحياة طابعا فنيا من خلال فردية الذات
المتحركة (٨٤) . وعلى الرغم من أن هذا الشكل يقترب من الهزلي ، إلا أنه
توجد فروق أساسية بين التهكم والهزلي ، فالهزلي يكتبه بهنم كل ما هو
عار من القيمة في ذاته ، من خلال هضم المظاهر الكاذبة والمتناقضة ، التي
لا تصمد للنقد ، بينما التهكم هو الذي ينفي كل مضمون حقيقي في

F. Schiller : On the Aesthetic Education of Man. In a
Series of Letters, trans. by : E. nell, New Haven, Yale Univer-
sity Press, 1964, pp. 87-88.

Hegel : op. cit., p. 67.

(٨٧)

(*) الأخوان شلجبل هما : أوجست لهم ، وفريدريك فين شلجبل (١٧٩٧ -
١٨٤٥) (١٧٩٧ - ١٨٢٩) . وهما كثنان الكتيبان ، لك الأول كتاب « نوح في
الألقاب المراسي » ، والثاني فيه المسألة الكلامية ، وكان الثاني من مؤسسي المدرسة
الرومانتيكية الألمانية .

(٨٧)

Ibid : p. 63.

العالم ، ويدمر كل ما هو نبيل وعظيم ، بحيث نشعر في النهاية بالخواء والتفاحة (٨٤) .

وعلى هذا يفرق هيغل بين « التهكم » Irony و « الهزل » Comic على أساس مضمون ما يرفضه كل منهما ، ولذلك إذا جملنا التهكم أساس التمثيل الفني ، فإن اللافن هو المبدأ الأكبر للإبداع الفني . لأنه سيبدع أشكالاً تافهة ومسطحية وتفتقر إلى أي مضمون (٨٥) .

ويرجع الفضل في إبراز مفهوم التهكم عند هيغل وتوضيحه إلى كيركجارد (S. Kierkegaard) (١٨١٣ - ١٨٥٥) ، لأنه أعد رسالة للماجستير عن « مفهوم التهكم » ، أبرز فيه مفهوم التهكم عند هيغل . وحده موقف هيغل من هذا المفهوم ، الذي يرفضه ، ليس كما هو واضح في كتابه « محاضرات في فلسفة الفن الجميل » ، ولكن كما هو واضح في كتابه « أصول فلسفة الحق » ، حين يشير هيغل إلى الصورة العليا التي تتخلها الذاتية (٨٦) ، وهي تعني لديه - على المستوى الفلسفي - السلبية اللامتناهية المطلقة ، « ويعتقد هيغل أن التهكم هو الحد الأقصى الذي وصل إليه تطور الوعي بالذاتية » . ومفهوم التهكم بدأ من سقراط ، وإن كانت التسمية مستعارة من أفلاطون (٨٧) .

وقد رفض هيغل استخدام الرومانتيكية لمفهوم التهكم في الفن . حين ظهر على يد فريدريك شليجل (١٧٧٢ - ١٨٢٩) ، وكان هو أول من استخدم هذا المصطلح في « ميدان الأدب » (٨٨) وأقام أسسه على فلسفة فشته ، والفن التهكمي عند هيغل هو الفن الذي يلتزم بالذاتية المطلقة ، « مادام كل ماله قيمة في نظر الإنسان يتضح أنه غير موجود بفعل تدميره الذاتي ، فلا تكون العدالة والحقيقة والأخلاق وحدها هي التي تحمّل محمل الجسد ، بل أيضاً الجليل والخير » (٨٩) .

Ibid : p. 87.

(٨٤)

Ibid : p. 88.

(٨٥)

(٨٦) هيغل : أصول الفلسفة للحق : للترجمة للعربية ، ص ٢٥٦ .

(٨٧) د. امام عبد الفتاح امام : كيركجورج ، دار الثقافة ١٩٨٦ ، ص

٢٣ - ٢٣ .

(٨٨) المصدر السابق ، ص ٢٧ .

(٨٩) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

تاريخ الفن

مداخل :

لكي نقف على الخطوط العريضة لفلسفة تاريخ الفن عند هيجل . يجب أن أعرض لأهم الاتجاهات التي تعتبر أساسية في تكوين هذا الفرع من فلسفة الفن ، والتي استلهم هيجل بعضها في صياغة رؤيته حول تاريخ الفن وتطوره . واعتناء هيجل بتاريخ الفن ، يرجع إلى اهتمام الحركة الرومانتيكية - التي تأثر بها هيجل - بالتاريخ ، والنظر إليه باعتباره جزءا من عملية الإبداع الفني ذاتها ، يدرك فيها الفنان الفن بوصفه نظاما شاملا ، له فيه مكانه ، وتظهر آثار الفن الحديث ورواقه تحت سماء تحاول أن تنتظم ماضيا وحاضرا جامعين ، (١) ، وللملك نجد هيجل في أعماله يقارن بين الأعمال الفنية في العصر البطولي Harold Ago مثل أعمال هوميروس بأعمال شكسبير ، لكي يحاول أن يصيغ فلسفته في تاريخ الفن وتطوره .

(١) جاتيان بيكون : علم الجمال والتاريخ ، ترجمة : فوزية سمعان . مجلة ميدون
مطبوعات اليونسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٥٥ .

ومن أقدم المحاولات التي حاولت دراسة تاريخ الفن ، كتاب Poetice لأرسطو الذي حاول فيه أن يقدم أسس تاريخ فن معين مثل الشعر والدراما ، لكنه لم يقدم تاريخاً للفنون كلها على نحو ما نجد في محاولات اللاحقين عليه ، ويرد أرسطو أصل المأساة (التراجيديات) إلى شاعر الديرامات Dacnyrambos (*) ويرد أصل الملهاة (الكوميديا) إلى الأغاني الشعبية القديمة (٢) فيقول أرسطو :

« ولقد نشأت التراجيديات في الأصل - شأنها في ذلك شأن الكوميديا - نشأة ارتجالية * فالتراجيديات نشأت على أيدي قادة الديرامب ، بينما ترجع نشأة الكوميديا إلى قادة الأناشيد الاحليلية » (الغاية) ، « لتي لا تزال تنشده إلى اليوم في مدننا * ثم أخذت التراجيديات تتطور شيئاً فشيئاً إلى أن نمت وصارت إلى ما تبدو عليه الآن * وبعد أن مرت خلال غدة مراحل من التغيير ، واستكملت شكلها الطبيعي ، توقفت واستقرت » (٣) »

ونلاحظ في النص السابق أن هناك تماثلاً بين تاريخ التراجيديات ، ودورة الحياة التي تمر بها الكائنات الحية لأول مرة ، فأرسطو ينظر للتراجيديات ، كما ينظر للإنسان الذي يكتمل نموه عند سن معين ، ولا يمو بعد ذلك من الناحية البيولوجية ، و « هذا يعني أن أرسطو ينظر إلى التطور - في كل كتاباته - باعتباره غائية في الزمان تتجه نحو هدف واحد » (٤) ، ولقد سيطرت هذه النظرة الأرسطية على كثير من الكتابات في المصور التي تلت ، لا سيما في عصر النهضة ، وفي النقد الكلاسيكي الجديد Neo Classic .

ومن أبرز الدراسات التي جاءت بعد ذلك ، دراسة « جون براون » حين كتب بحثاً في نشأة الموسيقى والشعر ووحدهما وقوتهما انفصالهما وما حل بهما من فساد (لندن ١٧٦٣) (*) ، وفي هذا البحث افترض

(*) « الديرامب » من أنواع الشعر اليوناني القديم وهو عبارة عن مقطوعة دينية غنائية كانت تؤديها جولة من خمسين رجلاً يجاء الماعز حول الآلهة نيبيسوس .

(٢) د. إبراهيم حمادة : كتاب أرسطو « الفن الشعري » ، ترجمة وتعليق وتعليق ، الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص ٧٧ .

(٣) المصدر السابق : ص ٨١ .

(٤) ريتيه ويلك : مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور : عالم المعرفة - الكويت ، فبراير ١٩٨٧ ص ٢٩ - ٣٠ .

(٥) A Dissertation on the Rise Ution, and Power, the Progress, alone, Separations, and Corruptions of Poetry and Music, London, 1763.

« براون » وجود وحدة بين الفناء والرقص والشعر لدى الشعوب البدائية،
 ووصف التاريخ اللاحق كله بوصفه عملية انفصال للفنون عن بعضها ،
 وتحلل كل فن الى أنواع مستقلة في عملية التقسيم وتخصيص ، ويرد
 « براون » هنا الى عملية الانحطاط التي ارتبطت بفساد عام للمبادئ
 الأصلية في هذه المجتمعات ، « وتحلل صيغة براون هذه في ثنائياتها
 - زغم حيويها - رغبة منطقية بالعودة الى الوحدة الأصلية بين الفنون » (٥)
 وهذه الفكرة التي ظهرت فيما بعد في الاتجاهات النقدية المختلفة التي
 تطالب بتكامل الفنون ، ووجدتها في استخدام القيم الجمالية ، لا سيما
 في « فن السينما » الذي يجمع بين الفنون المختلفة في وحدة واحدة ،
 ولقد أشار هيجل الى ذلك حين تحدث عن السمات الجمالية المتشابهة
 بين الفنون الجميلة ، فالإيقاع مثلا يظهر في الشعر والتصوير (الرسم) ،
 والموسيقى والعمارة ، ويكتسب بحث براون أهميته من أنه نشر قبل
 كتاب فنكلمان Winckelmann (١٧١٧ - ١٧٦٨) ، « تاريخ الفن في
 العصور القديمة » (١٧٦٤) *Geschichte der kunst des Altertums*

وقد أشار هيجل الى فنكلمان وهو يتحدث عن الاستنتاج التاريخي للتصور
 الحقيقي للفن ، وبين أن قيمته تنبع من أنه لم يُدرس الأعمال للفنية
 القديمة بناء على الاحكام التي تعتمد على فكرة الغائية والمحاكاة ،
 وإنما حاول من خلال الآثار الفنية وتاريخ الفن أن يبحث عن فكرة الفن ،
 ولذلك يعد فنكلمان واحدا من الذين عرفوا كيف يسمون وسيلة جديدة
 ومنهجاً جديداً في دراسة الفن ، يكون في متناول الروح (٦) ، ويعد كتاب
 « فنكلمان » أول تاريخ لفن من الفنون استخدم الصيغة التطورية ، فقد
 وصف فنكلمان أربع مراحل لفن النحت اليوناني ، وفقاً لدورة الحياة
 البيولوجية ، مرحلة الأسلوب العظيم الذي تميزت به فترة الشباب في
 أقدم فترات أصل ، ومرحلة أسلوب التوضيح الذي تميزت به مرحلة فترة
 بيركليسي ، ومرحلة أسلوب الانحطاط الذي بدأ مع المقلدين ، ومرحلة
 أسلوب النهاية (٧) ، وعلى الرغم من أن هيجل يقول : إن تأثير فنكلمان
 على نظرية الفن وتاريخ الفن كان محدوداً ، لأن معرفته الفلسفية في الفن
 وآرائه كانت محدودة أيضاً (٨) إلا أن هيردر وفريدريك شليجل قد تأثرا
 بسنجه ، واستخدما المفهوم الموضى للتطور في الكثير من كتاباتهما ،

(٥) رينيه ويك : المصدر السابق ، ص ٢٠

Hegel : *Aesthetics* : Introduction, p. 83

(٦)

(٧) روليف ويك : المصدر السابق ص ٣١

Hegel : *op. cit.* n. 63.

(٨)

لكنهما يختلفان عن « فنكلمان في بعض التفاصيل ، فمثلا نجد شليجل يصف التطور على أنه نمو ، فانتشار ، فازدهار ، فنضج ، فتصلب ، ففساد ، ويعتبر كل ذلك قدرا محترما . ولكنه يرى أن هذه الدائرة لم تكتمل إلا بى اليونان . أما الشعر الحديث فهو شعر عالمي تقصى ، أى أنه ليس له نهاية لأنه لا حدود لامكانات كماله (٩) ، وأما الفكر الإيطالى فيسكو (١٦٦٨ - ١٧٤٤) ، فقد نظر للفن باعتباره ظاهرة اجتماعية ، ينطبق عليه ما ينطبق على المجتمع بشكل عام ، ولذلك فالفن لديه يخضع لنفس القوانين التى يخضع لها المجتمع كله ، وفى نظره أن المجتمع البشرى وكذلك الفن مر بثلاث مراحل : المرحلة الأولى يسميها مرحلة الانهيار حيث ساد الرعب والخوف مما دفع الناس الى تصور الارواح الخفية ، ولذلك تشبعت عقلية الانسان وكذلك الفن بروح المخافة واصبح فنا لا هونيا اسطوريا فى نزعتيه ، والمرحلة الثانية يسميها « مرحلة الابطال » حيث كان الفن هو الوسيلة لتبجيه الابطال واعماله السادة الاحرار ، وهذا ما نجده فى الفن اليونانى « هوميروس » ، والفن الرومانى ، والمرحلة الثالثة يسميها مرحلة الحرية ، حيث تسود الحقوق المدنية والسياسية ، وتتقدم الفنون فى هذا العهد ويصبح الفن هو وسيلة للتعبير عن الحياة اليومية ، لكن هذه المرحلة لا تطوك ، إذ يدب الصراع بين الانجباء والفقراء ، فتسود الفوضى وتنتهى دورة المراحل الثلاث لتبدأ دورة جديدة تمر بنفس المراحل السابقة (١٠) .

ونلاحظ فى الاتجاهات السابقة أنها تشترك فى افتراض تغير بطى ، لا ينقطع على غرار ما يحدث فى عمليات نمو الكائنات الحية ، وتفترض أن تاريخ الفن وتطوره يتم بمرزى عن الفرد والجماعة السامة للعالم ، وكان هناك قانونا حتميا معينا سلفا لتاريخ الفن . ولكن اذا تأملنا فى فلسفة هيغل الجمالية سنجد أنه قدم مفاهيم مختلفة عن تاريخ الفن وتطوره ، تعتمد على منهجه الجلبى بدلا من الاعتماد على الاستمرار والنسو الحيوى وقد عرض هيغل لتحليله الخاص بشكلة تاريخ الفن وتطوره فى القسم الثانى من كتابه « محاضرات فى الفن لجيل - الاستطيقا » ، تحت عنوان : « تطور المثال فى الاشكال الخاصة من الجمال الفنى » (١١) .

Development of the Ideal into the Particular Forms of Beauty of Art.

(٩) المصدر السابق ، ص ٣١ .

(١٠) د. عبد العزيز عزت : الفن وعلم الاجتضاع الجمالى ، القاهرة ١٩٥٨ ،

ص ٥٦ - ٥٧ .

Hegel : Aesthetics, Vol. 1, p. 299.

(١١)

ويحاول في هذا الجزء تفسير تاريخ الفن بتطوره بناء على الأسس التي قامها في تحليل ميتافيزيقا الجميل وفلسفة ابن خلدون من جباليسات هيكل الجانب الموسوعي ، فهو يقوم فيه بمهمة مزدوجة ، إذ يقدم تحليلا حضاريا لتاريخ الفن ، من ناحية ، ويستثمر هذا التحليل الحضاري في رصد المظاهر وأشكال المختلفة لتطور الفن منذ بدايته الأولى ، من ناحية أخرى ، ولذلك فإن العلاقة الجدلية بين الفن والحضارة التي أشرنا إليها بشكل مجرد في الفصل الثالث من هذا البحث تتمحور هنا في أشكال ومظاهر مختلفة ، بل أن هيكل يرتبط بين سيادة نوع ما من الفنون بالحكمة التاريخية التي تعبر عن هذا الفن ، ويعبر هذا الفن بدوره عنها ، بل ويمكن القول أن تاريخ الفن هو التمثيل الحسي لتاريخ الوعي وتطوره عند هيكل .

وهيكل يرى أن فن العمارة Architecture يعبر عن المرحلة الرمزية أكثر من غيره من الفنون ، وكذلك فن النحت يعبر عن المرحلة الكلاسيكية ، أما المرحلة الرومانتيكية فقد عبرت عن نفسها في فن التصوير Painting والموسيقى والشعر ، وهذا لا يعني أن مشكلة تطور الفن مرتبطة بنوع معين من الفنون ، وإنما يرى أن هناك فنا أقدم من غيره على تمثيل هذه المرحلة ، ولذلك فهو في كل مرحلة يشير إلى الفنون المختلفة ، ويعمل نشأة بعض الفنون التي لم تكن موجودة من قبل ، فالرواية التي لم تكن موجودة في المصور القديمة ، كفن قائم بذاته ، هي - من وجهة نظره - جزء من الواقع الحضاري للفن الرومانتيكي ، الذي يشهد استلاخ الفرد واختراجه عن الكل للاجتماعي لدى ينتمي إليه ، فهو يرتبط بين الانعزاج Alienation وبين نشأة الفن ، فثروة الحياة الاجتماعية والحضارية هي سبب لأشكال الفن وتطورها ، ولهذا لابد من فهم هذا الترابط الجدلي بين الفن والحضارة ، التي تعني لديه مختلف النظم الاجتماعية والاقتصادية والأعراف والدين ، لأنه يرتبط بين استخدام الأدوات وبين بدايات الفن . ولذلك نجد هيكل يكرر - في محاضرات في فلسفة الفن الجميل - ما سبق أن أوردته في « فلسفة التاريخ » و « فلسفة الدين » وهو يشرح دلالات الفن المعينة في المصور المختلفة ، بل أن تحليله للصورة الرمزية للفن The Symbolic Form of Art على سبيل المثال - يرتكز إلى تحليله « للعالم الشرقي » الشرقي أن قلناه في محاضراته في « فلسفة التاريخ » ، والدين في الشرق في « فلسفة الدين » .

ولكى أظهر الشكل التركيبي المقعد الذى يعرض هيجل به أفكاره عن تاريخ الفن ، فأننى أشير الى الخطة لصامة لهذا الجزء من محاضرات هيجل ، فهو يقسم الجزء الخاص بتاريخ الفن وتطوره الى ثلاثة أقسام رئيسية ، يوضح فيها التقسيمات الفرعية العديدة لكل صورة من صور الفن ، ولابد أن نعى أن هيجل لا يختزل تاريخ الفن من خلال حديثه عن الفن الرمزي (*) والفن الكلاسيكي والفن الرومانتيكي ، لأن هذه الأنماط السابقة تقدم صوراً لتصور الإنسان عن الفن ، ويحفل كل نمط بتقسيمات فرعية عديدة ، فالصورة الرمزية للفن - مثلاً - تنقسم الى ثلاث صور من الفن الرمزي وهى الرمزية اللاوعية Unconscious Symbolism ورمزية الجبل Symbolism of the Sthlime والرمزية الواعية Conscious Symbolism وكل صورة تحوى على ثلاثة نماذج ، وكل نموذج يقدم له هيجل ثلاثة تطبيقات من الدين والتاريخ والفن الذى كان سائداً فى هذه الحقبة . وهذا يعنى أن اختزال الفن فى هذه الصور الثلاث للفن - دون الإشارة الى تعينها الواقى فى الأعمال الفنية - هو تسطيع للفكرة الهيجلية عن تاريخ الفن التى تتميز بالفنى والعق الشديدين .

ولابد أن أشير - بادية ذى بدء - الى أن التطور الذى يقدمه هيجل للفن فى ثلاث مراحل هو : أساساً تطور عقل ، أو تطور منطقي ، وهو بما هو كذلك ، فلا علاقة له بالزمان ، (١٢) لأنه يرتكز فى فلسفة تاريخ الفن وتطوره الى فكرة منطقية أصيلة فى نسقه الفلسفى العام ، وهى قضية : وحدة المضمون والشكل Content and Forms فالعلاقة بين الشكل والمضمون هى التى تجعل لنا صور أو أنماط الفن الثلاثة ، من

(*) الحقيقة أن تسمية أى فن لعصر من العصور بالفن الرمزي أو الكلاسيكي أو الرومانتيكي لا تعنى المعنى الذى يقصده هيجل ، لأنه يقصد أن أشكال الفن وصوره فى أى عصر قد تتميز بالرمزية أو الكلاسيكية أو الرومانتيكية ، بناء على تعريفه لكل مصطلح من المصطلحات الثلاثة التى سوف أتوقف عندها ، ولذلك فالأصوب أن نقول : الرمزية للفن - مثلاً - كما جاء فى الترجمة الإنجليزية : See : Hegel : pp. 299-300. وبما أن نقول (الفن الرمزي) ، فهذا لا يطابق ما يقصده هيجل ، رغم أنه شائع فى الكتابات التى تناولت الفن عنده ، ولذلك فإن هيجل لا يلتزم بهذه الصور من الفن للرمزي الكلاسيكي والرومانتيكي متجاوزة معاً فى عصر واحد كما هو الحال فى الكثير من الإبداعات المعاصرة ، التى يمكن تصنيف هذه الصور المختلفة فى الإبداعات الفنية ، بحيث نجد أنماط الفن متجاوزة جنياً الى جنب . (١٢) ستيس : فلسفة هيجل (الترجمة العربية) ، ص ٦١٥ .

حيث تعبرها عن الفكرة ، كما سيتضح هذا فيما بعد ، ولقد عبر هيجل عن الوحدة المنطقية والأطولوجية للشكل والمضمون ، حين تناول نظرية الماهية Theory of Essence وحين تناول الظاهر Appearance وحين تحدث أيضا عن مقولة التضاييف Correlation بوصفه تعبرا عن الداخل والخارج ، فكل منهما يتضمن الآخر تماما ، ولذلك فهو يرى « انه من المحال الفصل بين المضمون والشكل ، لأن مضمون التفصيـلة مثلا هو الذى يصنع شكلها ، والشكل هو المضمون ، وهما فى وحدة واحدة » (١٣) ، وقد أشار هيجل أيضا الى وحدة الشكل والمضمون فى محاضراته فى فلسفة التاريخ ، حين تعرض الى نقد الطريقة البرجمانية فى كتابة التاريخ ، وكان أمم خطأ وقعت فيه هذه الطريقة ، أنها تفصل بين الداخل والخارج (١٤) ، وهذا يعنى أن الفكرة الرئيسية التى يعتقد عليها هيجل فى تفسيره لتطور الفن مستمدة أساسا من منهجه العام ، ووثيقة الصلة بمنهجه الجدل ، وهذا ما يؤكد ارتباط فلسفته فى الفن بمجمل فلسفته العامة أو تطبيقا لها ، ويعتمد هيجل على « فكرة الجمال » أيضا بوصفها أساسا لتفسير تاريخ الفن ، لأنه يرى أن دراسة تاريخ الفن وتطوره تعنى الانتقال من الفكرة الكلية الى الأشكال الجزئية التى تعبر عن معنى الفكرة وتشخيصها ، لأن الفكرة هى مضمون الفن ، الذى يتخذ بدوره الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور الفكرة أو المضمون. ولذلك فإن الشكل لا يبلغ المثل الأعلى الا حين يكتسب المضمون ، وهذا لا يتحقق ، لأن الوحدة الكاملة بين المضمون والتجسيد المادى لا تتحقق دوما (١٥) ، لهذا فالملاقة بينهما هى لتى تقدم لنا الأنماط الثلاثة للفن .

وقد عبر هيجل عن هذا حين بين أن الأشكال الفنية يكمن أصلها فى الفكرة ، لأن الفكرة تؤكـد ذاتها ، وتخرج الى حيز الوجود واسطة هذه الأشكال ، ولهذا فإن الأشكال الفنية تختلف وتتنوع تبعا لاختلاف الفكرة الكلية. بمعنى أن اختلاف الأشكال الفنية خلال المحاضرات ينتج - أساسا - من اختلاف الفكرة الكلية التى تعبر عنها هذه الأشكال ، وما دامت الفكرة هى التى تسبق على الشكل الخارجى الملوك الداخل ، فإن حين تواجهنا أشكال فنية ناقصة الشكل ، أو لا تطابق المثال ، فلا يجب أن نعتقد أنها أعمال فاشلة بالمعنى العام ، أى لا تعبر عن شىء ، أو لم تغلق فى الارتقاء

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٨٠ وما بعدها .

(١٤) هيجل ، محاضرات فى فلسفة التاريخ ، للترجمة العربية ، الجزء الأول .

ص ٦٢ وما بعدها .

(١٥) سبنسر : فلسفة هيجل ، ص ٦١٥ .

الى مستوى ما يجب أن تمثله ، لأن الشكل الناقص يعبر عن حقيقة ناقصة أو فكرة أو مثال غير مكتمل ، فالنقص أو الكمال مرتبطان بدرجة الحقيقة التي تنطوي عليها الفكرة ذاتها ، فالمضمون لابد أن يكون حقيقياً وعينياً على ذاته ، قبل أن يتمكن من الثور على الشكل الذي يناسبه (١٦) .

ويميز هيجل من هذا المنظور بين ثلاثة أشكال رئيسية : النمط الرمزي ، والفكرة هنا لا تزال تبحث عن تعبيرها الفنى الحقيقى ، لأنها لا تزال مجردة وليست متعينة ، ولم تحصل فى ذاتها عناصر تطورها الخارجى (١٧) ، لهذا لا توجد ، لا تقوى الفكرة على اخراج الشكل الكمال ، وهى تتعسف بالأشكال الطبيعية وتفسوها ، لأن علاقتها بالواقع الخارجى - وهو الطبيعة وأفعال البشر - هى علاقة تنافر يرجع الى عدم اكتمال البنى الباطنى المصور فيها ، فملاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة هى علاقة مصطنعة ، وهى تتخذ من الأشكال الطبيعية دعوذا وتضخمها لكن تحاول أن تقرب بين نفسها وبين الطبيعة ، وفى رأيه أن هذا النمط من الفن يوجد فى الأعمال الفنية التى تركها أهل الشرق القديم مثل الهند والصين ومصر ، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية - التى تضمنتها أعمالهم الفنية - لم تكن محددة ولا معقولة .

ولكن الفكرة - بحكم طبيعتها الجوهرية - فانها لا تظل على نفس الدرجة من تجريد الأفكار وعدم تحديدها وغموضها ، وهى فى حد ذاتها ذاتية حرة لا متناهية *In Itself Free Infinite Subjectivity* (١٨) وهى تترك ذاتها على أنها روح والروح تتحرك وتحدد نفسها بذاتها ، وفى عملية هذا التحديد الذاتى تجد لنفسها الشكل الخارجى المناسب لها ، ومن هذه الوحدة المتناغمة بين المضمون والشكل ، أى الائتلاف بين فكرة ومظهرها الحسى ، يتحقق النمط الثانى للفن وهو صورة لفن الكلاسيكى ، وفى هذا النمط يمكن للفكرة أن تكشف عن مهلة القردية والروحانية *Spirituality* من خلال الشكل الانسانى ، حيث يصبح الشكل حقيقة حسية وجسدية ، وتنتفى مظاهر التعارض الذى كان يسود النمط الرمزي ، ولكن لابد أن نلاحظ أن الروح معقودة - فى هذا

Hegel : op. cit., vol. I, p. 300.

Ibid : p. 300.

Ibid : p. 301.

(١٦)

(١٧)

(١٨)

النمط - بشكل واحد محدد هو الشكل الانساني ، ولذلك تظهر الحاجة الى ظهور الروح المطلق اللانهائي ، في النمط الرومانتيكي الذي يبلغ الروحية البالغة (١٩) .

والفكرة - في هذا النمط - تترك ذاتها بوصفها روحا مطلقا ، وبالتالي لا يستطيع تحقيق ذاته تحقيقا كاملا في الأشياء الخارجية ، على أساس أنه خال من كل تحديد ، ولا وجود للفكرة الا من حيث هي روح ، ولذلك فهو يتجاوز الأشكال الحسية المحدودة ، وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم الواقعي ، وتتحقق في عالم الوعي الباطني (٢٠) ، ولذلك يتميز النمط الرومانتيكي بأن الشكل يبدو غريبا عن الفكرة بعد أن كان مؤثقا بها في النمط الكلاسيكي .

وعلى هذا النحو نتبين أن المادة (أو التجسيد) إذا كانت تطفئ على الروح (أو المضمون) ، فإن هذا يعطينا نمطا من الفن هو الفن الرمزي ، ما التوازن والوحدة الكاملة بين المادة والروح فإن هذا يعطينا الفن الكلاسيكي ، أما طفيان الروح على المادة ، فإن هذا يعطينا الفن الرومانتيكي . ويتميز كل نمط بخصائصه المستمدة من ميثافيزيقا هيكل في علاقة الفكرة بتجسيدها الخارجي ، وسوف نلاحظ أن لكل نمط مجرى يتطور من خلاله ، بحيث يسلم كل نمط الى النمط الآخر وإذا كانت هناك بعض الفنون تجد نفسها في نمط دون آخر ، فهذا لا يعني استبعاد وجود سائر الفنون في كل الأنماط ، لكن يمكن القول « بأن العبارة بالذات تجد مبدأها المنطقي في النمط الرمزي ، كما يجد البنت مبدأها المنطقي في النمط الكلاسيكي ، ويرجع مبدأ الفنون الرومانتيكية - التصوير والموسيقى والشعر - الى الحضارة الغريبة المسيحية التي تضمنت تصورا روحانيا للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعي » (٢١) .

Ibid : p. 301.

(١٩)

Ibid : pp. 301-2.

(٢٠)

(٢١) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ،

١٩٨٤ ، ص ١١٧ - ١١٨ .

١ - الصورة الرمزية للفن :

يبدأ هيجل حديثه عن الرمزية (*) بتعديده لمعنى المصطلح بشكل يمثل بداية الفن من الناحية التاريخية The Symbol عام ، فيرى أن الرمز ومن الناحية الفكرية ، وقد تميز به الشرق بوجه خاص ، ولم يصل اليها الرمز الا بعد أن مر بتحويلات عديدة (٢٢) ولكن قبل أن يستطرد هيجل في تحليله لمصطلح الرمزية ، نجلده يتوقف عند معنى الرمز بشكل عام ، لكي يفرق بين دلالاته في الفن ، ودلالاته في المنطق ، ولذلك يقول : « إن الرمز هو شيء خارجي مباشر ، يخاطب حواسنا بصورة مباشرة ، ولكن هذا الشيء لا يقبل كما هو موجود فعلا ، لذاته ، وإنما بمعنى أوسع وأعم كثيرا » (٢٣) ، ولذلك فهو يميز بين مدلول Meaning الرمز وتفسيره ، فالمدلول يرتبط بتمثل موضوع ما ، مهما كان مبهوضا ، أما الجانب التفسيرى للرمز فهو يصبر عن وجود حسي أو صورة ما .

ويحلل هيجل المعاني المستخمة لكلمة « رمز » ، استخدامها لبعض اصوات اللغة للإشارة إلى أشياء معينة ، والرمز - في هذه الحالة - لا يعطينا في ذاته وإنما لكونه اشدرة Hegel تشير إلى شيء معين ، والفرق بين اللغات يكمن في أن التمثل الواحد ، تعبر عنه أصوات شتى ، فالشجرة تشير إليها باللفظ تختلف من لغة إلى أخرى ، بينما معنى أو موضوع التمثل واحد ، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين اللفظ وما يشير إليه هي علاقة تعسفية ، بمعنى أنه ليس هناك تداخل عيني بين اللفظ وما يشير إليه ، بينما نجد في الفن أن الرمز يستلزم وجود علاقة قرابة ، أي فيها تداخل عيني بين المدلول والشكل ، بينما نجد أن الرمز في اللغة هو إشارة لموضوع أو تمثل ما دون تداخل بينهما (٢٤) . ويرى هيجل أن

(*) يستخدم هيجل مصطلح الرمزية بشكل مختلف عما هو سائد عن الرمزية كاصطلاح وك مفهوم في للتاريخ الأدبي ، فما يفهم من هذا المصطلح في الدراسات الجمالية المعاصرة هو الاتجاه الفني الذي ساد أوروبا الغربية بعد انهضلال واقعية القرن التاسع عشر ، ولذلك فإن الدراسات التي تهتم بالرمزية تميز بين تاريخ الكلمة التي تعود إلى المصور اليوناني القديمة ، وبين تاريخ مفهوم الرمزية الذي تستخمه الآن ، للدلالة على الأعمال الفنية التي يؤمن مدعوها بأن طبيعة الفن هي طبيعة رمزية في الأساس ، بمعنى أن الفن لا يصبح عما بداخله كاملا وإنما يوحى به ، ومن أبرز ممثلي الرمزية بيكاسو ، وما لايريه ، ورامبو ، أما معنى المصطلح عند هيجل فهو مستمد من فلسفته حول الفكرة والأشكال في الفن كما سيأتي شرح ذلك .

Hegel : op. cit., p. 303.

Ibid : pp. 303-304.

Ibid : p. 304.

(٢٢)

(٢٣)

(٢٤)

الرمز قد يستخدم كوسيلة للتعبير ، وإماحية الرمز - حينذاك - هي أنه يوصى بالمعنى المراد للتعبير عنه ، ولكنه لا يفصح عنه - كما هو الحال حين يتخذ الأسد رمزا للقوة ، والمثلث رمزا للفكرة الدينية عن التثليث - وهكذا فسبب الرمز يقوم بتدوير التجسيد المادي في حين يكون مغزاه هو المضمون ، ولذلك لا بد للرمز - لكي يكون حقيقيا - أن يكون له كونه من الصلة الروحية مع مغزاه ، بحيث يكون الرمز محتوي على مضمون المتمثل الذي يريد أن يشير إليه . فمثلا إن الأسد حين يتخذ رمزا للشجاعة ، فإن في الأسد بعض الصفات التي تؤهلة لكي يرمز إلى هذه الصفة ، ولكن توجد صفات أخرى لديه لا تتطابق مع الشجاعة مثل المكر والتخذاع (٢٥) . وهذا يعني أن الشكل الرمزي في الفن يتطابق - من جهة - في صفة ما مع البطل الذي يرمز إليه ، - ومن جهة أخرى - ينطوي على صفات مستقلة تمام الاستقلال عن الصفة المشتركة بينه وبين ما يدل عليه .

ويتربط على هذا أن الرمز له معنى مزدوج ، لأن علاقة الرمز بالمعنى والمسلولات التي يشير إليها هي علاقة واحدة يعتمد ، ومثال ذلك أن صورة الأسد لا تحضر فينا المعنى فقط من حيث هي رمز ، بل تقدم لنا أيضا لموضوع نفسه - وهو الأسد - في وجوده الحسي . ولذلك يفرق هيجل بين الرمز والتشبيه Symbol and Comparison فمثلا حين يهتف كارل مور (بطل مسرحية المصوص The Robbers لشيلر) حين تقيب الشمس - هكذا يموت البطل Thus dies a hero ، نجد أن المدلول مفصول بكل وضوح عن التمثيل الحسي ، بمعنى أن غروب الشمس لا يتضمن المعنى الثاني الذي يقصده الفنان ، لكنه هو الذي يضيف من عنده أن غروب حياة البطل مثل غروب الشمس (٢٦) .

ولكن في بعض التشبيهات الأخرى لا نستطيع أن نرى هذا الانفصال . وتلك العلاقة بين الرمز والمدلول يمثل هذا الوضوح ، ولكن نلاحظ أن الترابط بين الجانبين يظل موجودا ، والتشبيه هو ابتكار ، وأوضح بذاته ، لأنه يحمل في ذاته مدلوله ، ولهذا فإن التشبيه يعتبر مجرد صورة

(٢٥) يشير هيجل أيضا إلى أن هناك بعض الألفاظ التي لا تشير إلى مدلولات حسية ، وإنما تشير إلى أنشطة ذهنية ، تستثير في الإنسان فعل هذه الأنشطة مثل Begreifen, Schliessen كلمة

See : Hegel : op. cit., p. 306.

Ibid : p. 307.

لا يجوز تأويلها حرفياً وإنما على ضوء دلولها ، بينما نجد ان رمز يفقد معناه المزدوج الذي يحتفظ به التنسيب بين الرمز والمدلول ، لأننا - عادة - حين نستخدم بعض الكلمات كمصطلحات متفق عليها ، فإننا ننسى استقلال الرمز ودلالته الخاصة ، ونكتفى بالتمثيل الحسي المباشر الذي تشير إليه هذه الألفاظ فمثلاً « حين يرى المسيحي المثلث على جدار كنيسة ، فإنه لا يفكر في المثلث بوصفه شكلاً هندسياً ، وإنما بوصفه رمزاً أو إشارة للتثليث المقدس » (٢٧) . وهذا يعني - من وجهة نظر هيجل - أن الرمز يكتسب دلالته الاصطلاحية في الجماعة أو المجتمع الذي ينتمي إليه هذا الرمز ، بينما قد لا يكتسب الرمز نفس الدلالة في مجتمعات أو حضارات أخرى ، ومثال ذلك ، أن الإنسان المصاصر حين يتأمل الأشكال الفنية لحضارات فارس القديمة والهند ومصر ، فإنه لا يستطيع أن يفهم دلالتها ، وتنبؤ له بأنها عصية على التفسير ، لأن جميع تلك الأشكال والصور لا تعني له شيئاً في حد ذاتها ، ولذلك يحاول أن يبحث عن مدلولها من خلال التنقل بفكره الى ما وراء هذه الأشكال في واقعها المباشر ، والواقع أن هذا ليس خاصاً بالأشكال الفنية لدى شعوب الشرق ، بل إنه قد تملكنا حيرة مماثلة أمام الأعمال الفنية ، رغم أن الفن الكلاسيكي - يحكم طبيعته التي تعني التطابق بين المدلول والشكل - لا يحتوي على أي جانب رمزي ، بالمعنى الذي حملده هيجل للرمز ، لأن الوضوح والشفافية من سماته المميزة بحيث يكون المصنوع هو المدلول الذي يوحى به المظهر الخارجي ، ويرجع هيجل السبب في ذلك الى أن الأعمال الفنية بشكل عام تحتوي على بعد ما رمزي ، يوحى ولا يفصح بشكل مباشر عن المقصود .

ويقودنا هذا الى التساؤل التالي : كيف يمكن تفسير الرمز في الأساطير التي تركتها لنا الشعوب القديمة ؟ ، هل تقبل الأسطورة كما هي ؟ أي كما تبدو لنا بشكل خارجي ، أم نفترض أن هذه الأسطورة تخفي مدلولاً أعمق ؟

ويرى هيجل أن هناك اتجاهين حول هذه القضية ، الاتجاه الأول : يرى أنه ينبغي أن تقبل الأسطورة كما هي دون البحث عن مدلولها ، لأنه لا بد أن ننظر الى الميثولوجيا من وجهة نظر تاريخية ، والأساطير - نتيجة لوجهة النظر التاريخية - تبدو مكتفية بذاتها ، وتبرز للعيان مدلول تفلاتها دونما حاجة الى أي مجهود تفسيري . أما الاتجاه الثاني : فلا يكتفى بالمظهر الخارجي البحث للأشكال والقصص الأسطورية ، ويرى أنها تنطوي على معنى أعمق ، ومهمة الباحث في علم الأساطير Mythology

أن يكشف عن المعنى المفقود في أعماق الأسطورة ، وبالتالي فإن هذا الاتجاه ينظر للأساطير بوصفها ابتداء رمزي ، بمعنى أن الأساطير من ابتداء الروح ، ولذا فهي تنطوي على ملول عميق ، وعلى أفكار عامة حول طبيعة الله ، حتى لو تشكلت في مظهر غريب (٢٨) * ويشير هيجل إلى فريدريك كرويزر F. Creuzer (١٧٧١ - ١٨٥٨) (٢٩) بوصفه ممثلاً لهذا الاتجاه الثاني ، لأنه حاول تأسيس علم الرموز Symbolology أو دراسة التمثيلات الميثولوجية من زاوية البحث عن العقائدية الباطنية مدلولاتها ، ويؤسس كرويزر وجهة نظره على أساس أن الأساطير والمقصود الخرافية هي من نتائج الفكر البشري ، وهذا الفكر حين يتناول الآلهة ، فإنه يرتقي بمفصل تدخل العنصر الديني إلى دائرة عليا ، ينفذ عنها العقل هو مبدع الأشكال ، بالرغم من أنه العقل لا يزال عاجزاً عن الإجابة عن ذاته ، والتعبير عنها على نحو مطابق تمام للمطابقة (٢٩) *

وموقف هيجل من هذين الاتجاهين هو أنه يجمع بينهما في رؤية جبلية ، فهو حين يتفق مع كرويزر - فيما ذهب إليه ، فإنه يأخذ عليه أنه لم ينحل في اعتباره الظروف التاريخية المختلفة المصاحبة لنشأة الأساطير ، ولذلك انصرف - أي كرويزر - إلى تبرير مختلف الأساطير ، وتبرير ابتداءات الإنسان الروحية دون أي سند تاريخي ، ولذلك فقد وقع فيما وقعت فيه الأفلاطونية الجديدة حين أضفت على الأساطير مدلولات غريبة عنها ، واستغلت عليها أفكاراً ليس لها وجود في الواقع التاريخي ، حين حاول تفسير الأساطير واستخراج المصاني الباطنة فيها دون الالتفات للظروف التاريخية *

وإذا كان هيجل يسلم بأن الأساطير (الميثولوجيا) تشمل على مضمون عقائدي ، وعلى تمثيلات دينية عميقة ، فإنه يتساءل : هل يمكن اعتبار كل أسطورة ذات طابع رمزي ؟ كما يذهب فريدريك فون شليجل F. V. Schlegel (١٧٧٢ - ١٨٢٩) في رؤيته للفن ، حيث يرى أنه يجب أن نبحث في كل تمثيل فني عن طابعه الرمزي المجسدي Allergy (٣٠) بمعنى أن شليجل يرى أن وراء كل شكل ميثولوجي.

Ibid : p. 310.

(٢٨)

(*) ف. كرويزر : فيلسوف اللغوي له دراسات عديدة في الميثولوجيا والتاريخ لدى الأفريق والرومان واسم الكتاب الذي يستشهد به هيجل هنا هو : الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم *

Symbolik und Mythologie (1810-1828).

Ibid : p. 312.

(٢٩)

Ibid : p. 311.

(٣٠)

فكرة عامة ، وهذه الفكرة اذا ما جردت من عمومييتها فانها تقسم لنا تفسير
 بها يمتنع فعلا هذا الأثر الفني أو هذا الشكل الاسطوري ، ويرفض هيجل
 وجهة النظر السابقة ، ويرى أننا اذا حاولنا أن نبحث عن الفكرة العامة
 في عمل فني أو اثر اسطوري ، فاننا نجد العمل الفني من قيمته
 وطابعه الخاص ، ويرجع هيجل سبب هذا الولع بالتأويل في تفسير
 الاسطورة الى الاعتماد على ملكة الفهم Understanding التي تنزع الى
 الفصل بين الصورة ومثلها ، وهي - بذلك - تدمر العمل الفني من
 أجل البحث عن الفكرة العامة (٣١) .

وقد استعرض هيجل هذه التصورات عن الرمز ، لكي يبين انه
 لا يبحث في الفن بوصفه رموزا وإشارات الى اشياء أو أفكار محددة ،
 وإنما لكي يجيب على التساؤل التالي : الى أي حد يمكن اعتبار الرمز شكلا
 من أشكال الفن ، وذلك من أجل فهم العلاقات الفنية التي تقوم بين الشكل
 والمثل ، وكما تبرز في الفن الرمزي .

ولابد أن نعي أن هيجل لم يقصد أن يفسر الانتاج الفني بكامله في
 كل العصور تفسيراً رمزياً ، كما فعل شليجل ، وإنما يريد أن يحدد دائرة
 الصورة الرمزية للفن ، ولذلك يرى هيجل أن فن النحت الاغريقي ليس
 تمثيلاً رمزياً ، وإنما هو يجسد الوحدة العينية بين الداخل والخارج ،
 المضمون والشكل وإذا حاولنا أن نطبق وجهة نظر كرويزر أو شليجل في
 البحث عن الفكرة العامة وراء أي فن وليكن النحت الاغريقي القديم ، فاننا
 ندمر العمل الفني ذاته ونفحيه جانباً من أجل البحث عن الرمز الذي يعبر
 عنه العمل الفني .

ويعتقد هيجل أن الفن الرمزي يمثل مرحلة ما قبل الفن ، لأنه كان
 يقدم مثلوات مجردة ، لم تتفرد في أشكال خاصة بعد ، ولذلك إذا أردنا
 أن نقسم تعريف هيجل للفن الرمزي ، سنجد أنه يقدم أكثر من تعريف
 له ، في أكثر من موضع ، فهو يعرفه - حيناً - بأنه « التطور الداخلي
 للفن ، الذي يمكن استنباطه من مفهوم المسأل المتقدم نحو الفن
 الحقيقي » (٣٢) ، ويعرفه حيناً آخر - بأنه - أي الفن الرمزي - وهو
 الصراع الذي يخوضه الفن الحقيقي ضد المضمون الذي لا يزال يفتل من

(Every Artist Representation an Allegory).

(٣١)

Ibid : p. 312.

Ibid : p. 314.

(٣٢)

سيطرته ، وضد الشكل غير المتطابق مع المضمون ٠٠٠٠ أى أنه صراع متواصل ضد تنافر الشكل والمضمون ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمز ذاته ، بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحي (٣٣) .

ويمكن أن نلاحظ أن هيكل ربط بين النمط الرمزي من الفن ، وبدايات الفن ، وبين تنامي الوعي الإنسان في سعيه نحو ادراك المطلق ، ويتضح هنا حين يربط هيكل بين الاشكال الأولى الرمزية للفن ، وبين محاولة الانسان في تحويل التمثيلات الطبيعية الى صور قابلة لأن يدركها الوعي المباشر ، لكي يقسم الروح في هذا الشكل المتوضع الذي يكون من صنمه هو ، ولذلك يعتبر هيكل أن التعميد المباشر للطبيعة وعبادة الطبيعة وتقديس الأصنام ليست هي الفن بعد ، لأنها تقدم مرحلة من الوعي النشوي لم يعقل فيها ذاته ، ولم يستطيع أن يدرك المطلق في الطبيعة .

ولذلك يقول هيكل : « إن الفن في جانبه الموضوعي - وثيق الصلة بالدين ، لأن الأعمال الفنية الأولى هي تمثيلات ميتولوجية ، وإطلاق - بشكل عام - هو ما يرض نفسه للوعي في الدين ، مهما كانت تميئاته منجردة وفقيرة ٠٠٠ ولذلك فالفن هو أول تأويل تشخيصي للتمثيلات الدينية » (٣٤) . وهذا يعني أن تصور الانسان للعالم الموضوعي لا يتم الا اذا تحرر الانسان من أسر المحيط المباشر - الذي يعيش فيه - لكي يتأمله ، أى أن أول معرفة للانسان بالحقيقة تحدث حين ينفصل الانسان عن عبوديته للواقع المادي .

والغاية التي يسعى اليها الفن الرمزي عبر تطوره من الرمزية اللاواعية ، الى رمزية الجليل ، الى الرمزية الواعية هي ادراك الوحدة بين الشكل والمضمون ، وهذا لا يحدث الا بعهد زوال الفن الرمزي وحلول الفن الكلاسيكي ، ولذلك فإن الصراع ضد تنافر الشكل والمضمون يحدث خارج وعي الفنان ، بمعنى أنه لا يسعى عدم التطابق بين المضمون والشكل ، لأن الفنان في هذه المرحلة يكون عاجزاً عن تمثيل الشكل الفعلي ، مما يترتب عليه أن يصادر الوعي الفني قبلياً - على وحدة الهوية المباشرة بين المضمون والشكل ، بدلا من أن يدرك الفرق القائم بينهما (٣٥) .

Ibid : pp. 317-318.

Ibid : p. 318.

(٣٣)

(٣٤)

(٣٥)

(١) الرمزية اللا وعية « Unconscious Symbolism »

إذا كان هيجل يربط بدايات الفن بالصورة الرمزية ، أو على حد تعبيره ، بالرمزية اللا وعية ، حيث لم يتم تصور الشكل بعد كمحض صورة أو تشبيه ، وإنما كتعبير مطابق عن مضمون معين ، فإن هيجل يقسم ، لذلك ، الرمزية اللا وعية إلى ثلاث مراحل ، والمرحلة الأولى يطلق عليها عنوان الوحدة المباشرة بين المثلول والشكل *Immediate Unity* *Meaning and Shape* (٣٦) هي مرحلة لا تفصل في نطاق الفن ، وإنما هي تمهيد له ، وهم تتسم بالوحدة الجوهرية والمباشرة بين المطلق من حيث هو مثلول روحي وبين ظاهره الحسي ، وهي لا تفصل في نطاق الفن ، لأن هذا الترابط بين المطلق والظاهر الخارجى لا يحق للفن وما ينبع مباشرة من مواضيع الطبيعة الواقعية ، لأن الإلهى *Divine* يتبدى للروحى من خلال مظاهر الطبيعة ، ولذلك لا تتبدى الطبيعة مما هي فعلا ، وإنما تكون متحدة بالمطلق ، وبالتالي لا يكون هناك مجال للتمييز بين المداخل والخارج ، لأن المداخل لم يفصل عن واقعها المباشر فى العالم الخارجى * . ولذلك فحين نتحدث عن مثلول ما *A Meaning* فى هذه المرحلة ، فإن هذا يكون نائبا من تفكيرنا نحن ، الذى يفترض - دوما - أنه الشكل المستخدم فى التعبير عن الروحى هو الفلاف الخارجى الذى يساعدنا فى فهم المضمون المداخل ، بينما نجد شعوب الشرق القديم التى أنتجت هذه الآثار - فى هذه المرحلة - لم يكن لديها أى تصور عن هذا الفصل بين المداخل والخارجى ، فهي لا ترى للمطلق أى وجود مستقل عن الظواهر المختلفة ، بل إن الظاهر بيا هو كذلك هو الله أو الإلهى فى الديانة اللامايوية *Lamaism* (*) يعتبر الإنسان الواقعى ، كما هو موجود فى سماته الفردية ، إلهاً ويجعل كاله (٣٧) ، كما أن ديانات طبيعية أخرى تعد الشمس والجبال والقمر وبعض الحيوانات كالبقرة ، هى موضوعات الهية ومقدسة (٣٨) .

Ibid : p. 323

(٣٦)

(*) وجدت هذه الديانة فى كتاب هيجل « محاضرات فى فلسفة التاريخ » العالم الشرقى (الترجمة العربية ، من ٨٥ ، ويقصد بها الدين كروحى روحى حر تزيه ، الذى لا يتطور إلى دولة ، ويقصد به الوجود للذات أو الوجود من أجل الذات *Sein für sich* ويعنى به الوجود المستقل ، ويرى هيجل أن الروح والآله هى أمثلة لهذا الوجود اللاعنصرى المطلقى ، ومن ثم لى وجود كالات .

Ibid : p. 324.

(٣٧)

Ibid : p. 324.

(٣٨)

وهذا التصور للوحدة المباشرة بين المحتوى والشكل ، نجده بشكل واضح في ديانة فارس القديمة لدى شعب الزند ، Zend People التي انتقلت اليها تماثلاتها وفكرها ، من خلال كتاب Zend-Avesta (٢٨) فكما ينحسب زرادشت ، فإن النور Light الطبيعي الذي يتجلى في الشمس والكواكب والنار يمثل المطلق الالهي ، وليست هذه الأشياء السابقة مجرد تعبير عنه أو صورة حسية له ، وإنما هي هو ، بمعنى أن الالهي والمطلوب لا وجود لهما - بصورة مستقلة - خارج النور ، فالنور ليس مثلاً للخير وإنما هو الخير نفسه .

ويحلل هيجل هذه الوحدة من خلال شرحه للتصورات الأساسية للزردشتية ، بوصفها المرحلة الأولى التي تؤدي إلى الرمزية ، ففي هذه المرحلة ، يتخطى الفن من الموضوعات الدينية شكل التمثيل الحسي ، الذي لا تكون موجودة فيه علاقة تناظر بين الشكل والمضمون ، على النحر الذي نجده في الزردشتية ، لأنه حتى لو اعتبرنا أن النور من حيث هو وجود واقعي هو رمز يعبر تعبيرا صوريا عن السمات الطيبة والعظيمة للعالم الطبيعي والعالم البشري ، فإن ذلك غير موجود في الزردشتية ، وإنما هو تأويل من عندنا ، لأن الفصل بين النور بوصفه معنى كلياً وبين الأشياء الجزئية لم يكن موجوداً لدى المجوس ، وإنما النور يحتوي الكلي والجزئي معا . . . وهو الخير الكلي والالهي الذي يظهر في كل الكائنات ، فالموضوعات كلها لها مبدول واحد ، ولا تختلف فيما بينها إلا من حيث هي أشياء ونجوم ، ونباتات ، وفي كل واحد منها يتظاهر الالهي بوصفه نورا أو ظلاما (٣٩) ، أي أن هناك طابعا لا رمزي للديانة الزردشتية يساهم في تقديم التأويل والتمثيل غير الفني لها ، وذلك لأن التصورات الموجودة في الزردشتية من طبيعة عامة تماما ، لا يمكن أن يتخفى عن إنتاج أعمال فنية ، لأن الخير أو الالهي أو النور الذي تنشأت عنه الزردشتية ليس متعينا في ذاته ، كما أن شكل هذا المضمون لا ينبثق عن الروح ، بمعنى أن الانسجام في الزردشتية يكفى بالطبيعة كما هي لتمثيل الالهي والمطلق ، بل أنه يرى أن هناك وحدة لا تتلصم بين الطبيعي والالهي ،

(*) تحدث هيجل عن ديانة زرادشت في كتابه « معارفات في فلسفة التاريخ » في القسم الثالث من العالم الشرقي لنظر الترجمة العربية للكاتب أمام (هسيق نكرما) ، ص ١٤١ وما بعدها ، وتحدث هيجل عن ذلك أيضا في : Hegel's Lectures on the Philosophy of Religion Eng., trans. by : E. B. Spiera, Routledge & Kegan Paul, London, 1963, Vol. I, p. 295. Ibid : p. 238. (٢٨)

وبالتالى فليس هناك حاجة « للآنا » لكي تبتكر أشكالاً من عندها تعبر بها المطلق ، ونلاحظ أن هذا يناقض المفهوم الأساسى للفن عند هيجل ، لأنه يرى أن الفن يعنى علم عدم قبول الانسان للطبيعة كما هي ، وانما يعنى ابتكار الانسان أو الروح للمتمثيل الحسى وخلقه وتشكيله كما سبق أن اوضحنا هذا ، وكذلك فإن الزرادشتية لا تهدف الى شيء - عند هيجل - سوى الطهارة Purity ، أى تحقيق ملكوت ارمزد Ormuzd (٤٠) .

ويرى هيجل أن هذه الوحدة الأولى بين الكلية الروحية والواقع الحسى هي التي ساهمت في تشكيل قاعدة الرمزية في الفن فيما بعد ، دون أن تكون هي نفسها رمزية ، ودون أن تتاح لها القدرة على ابداع اعمال فنية ، ولذلك ففي المرحلة الثانية من الرمزية اللا واعية يحل التمايز والصراع بين الشكل والمضمون محل الوحدة التي كانت سائدة في الديانة الزرادشتية. وهذا ما نجده في الرمزية الغريبة أو الوهمية (٤١) Fantastic Symbolism ، التي تمثل بدايات الفن ، لان الانسان بدأ يستخدم خياله ، وينتج أعمالاً فنية ، ولكنه لا يجهل المضمون الموجود كنفسه في الواقع المباشر وانما يوجد منفصلاً عنه ، ولكن ليس معنى هذا أن الانسان دخل في قلب الرمزية وانما في هذه المرحلة ، توجد الابداعات التي تقوم بواسطة الخيال ، تدل على الطريق الذي يؤدي الى الفن الرمزي بالتجريد ، فنحن نلاحظ لأول مرة الفارق بين المثلول ونمط تشكيله ، لا تكون لدى الانسان سوى فكرة مبهمه ووعي مضطرب عن انهضان المثلول ونمط تشكيله ، وما يفسر هذا الابهام هو أن المثلول والشكل لم يدرك أى منهما تلك الدرجة من الشمول التي يحتوى كل منهما على تحقق الآخر ، وفي هذه المرحلة ترتفع المثلولات العامة فوق الطواحي الطبيعية المنفردة ، بعد أن كانت متحدة معها في المرحلة الأولى ، ولكنها تظل - رغم ذلك - ماثلة للوعي في شكل موضوعاته الطبيعية عينية ، ويبتذل الانسان مجهوداً مزدوجاً ، لاضفاء صفة الروسى على الطبيعي ، من جهة ، ولكي يجعل الروسى محسوساً ، من جهة أخرى ، ولذلك يتجلى هنا - كل القموض والغربة اللذين ينطوى عليهما الفن الرمزي في التراكيب التي يقدمها الانسان ، وهذه التراكيب تنم عن ادراكه بعدم تطابق صوره وأشكاله مع المثلول ، ولكنه لا يستطيع أن يفصل شيئاً ، سوى تشويه الوجه ، لذلك فإن العالم الذي نواجهه - في هذه المرحلة -

Ibid : p. 332.

(٤٠)

Ibid : p. 332.

(٤١)

هو عالم تتبدى فيه الابتكارات والفرايب والمعاجيب ، دون أن يتضمن
علا فنياً ذا جمال حقيقي . ويرى هيجل أن أول محاولات الخيال وأغربها
تلك التي تلقى بها لدى الهندوس (الهنود القدامى) Incient
Indians الذين يكن عيهم الأساسى فى عجزهم عن ادراك المدلولات
فى كليتها الواضحة ، وعجزهم عن فهم الواقع الموجود فى الشكل وهم
لم يستطيعوا أن يرقوا الى مستوى تصور تاريخى للأشخاص والأحداث
نتيجة لخلطهم بين المطلق والمتمنى (٤٢) .

ويحلل هيجل الفن الهندوسى من خلال تعويله للديانة الهندوسية
التي تربط التمثل الدينى بالفن ، على أساس أن مضمون الدين هو الذى
يقدم موضوعات التمثل الفنى لديهم ، ولذلك فهو يتجلى هنا عن ثلاثة
موضوعات هي : مفهوم الهندوس عن البراهما The Indian Conception
of Brahma والجسدية واللا نهائية والفاعلية فى التشخيص
(Sensuousness, Bound Lessness and the Activity of Personify-
ing)

ورؤى التطهر والكفارة (View of Purification and Penance)
فالتصور الهندوسى عن البراهما يبين لنا أحد مظاهر شطط الرجزان
الهندوسى ، فهو يتصور المطلق أو البراهما على أنه الكلى لا متمايز
واللا متعين ، وهو ذلك الالهى الأسسمى الذى يفلت من الحواس والأدراك
الجسى ، ولا يصلح التفكير به أيضاً ، ولذلك فإن الطريقة الهندوسية فى
التوفيق بين الالهة البشرى وبين وبين البراهما هي الصوم - بلا غوثق -
نحو هذا التجريد الأقصى . ويتم هذا عن طريق تدريبات روحية تهدف
الى اامة كل ما هو حسى فى الانسان ، ولذلك فإن الانسان قبل أن يفلح
فى بلوغ درجة التصوى فإنه يكون كل شيء قد تبخر وثلاثى ، لأن
الرجل الهندى يرفع نفسه الى الإلهية عن طريق أنكار الذات والتكفير
عن الذنوب ، واتخاذ موقف سلبياً تجاه كل ما هو عيى (ويكتسب
البرهمنى صفة الاتصال بما هو الهى بفضل انسابه الى البراهمة ، بينما
أنطوائى الأخرى تطمح لبلوغ مرحلة الميساد من جديد عن طريق البرهنا
Yogis ومن أحد تدريباتها الأساسية أن يظل الانسان واقفاً اثنتا عشر
سنة دون أن يجلس على الإطلاق حتى يصل الى مرحلة البرهمنى) (٤٣)
ونلاحظ أن الوحدة بين الانسانى والالهى لا تتحقق هنا إلا حين يزول كل

Ibid : pp. 334-35.

(٤٢)

(٤٣) هيجل : العالم للشرقى ، الترجمة العربية ، ص ١١١ - ١١٢ وقد اناض

هيجل فى الحديث عن هذا اللغز والسط فى محاضراته فى فلسفة التاريخ .

شيء عن الإنسان : وعيه ، ومضمون العالم ، ومضمون شخصيته على حد سواء ، وهذا الثلاثي وهذا الغناء اللذن يصلان إلى حد غيبوبة الوعي التامة ، إلى حد البلاهة الكاملة مما أسمى حالات النبعة التي بفضلها يفقد الإنسان قادراً على الوصول إلى الله الأسمى وعلى صيرورته هو نفسه « براهما » . وتلاحظ أن هذا التجريد هو من عمق أشكال التجريد التي استطاع الإنسان ابتكارها ، وفرضها على نفسه ، كمحاولة نظرية وداخلية بحث الذي يؤدي - من وجهة نظر هيغل - إلى الموت الثاني الذي لا يمكن أن يقدم أي موضوع يمكن للفن أن يصوره (٤٤) .

ونتيجة لهذا التجريد التام نتقبل دفعة واحدة من المنتاهي إلى الألى ، ومن الألى إلى المنتاهي من جديد ، والانسكان في الديانة الهندوسية يحيا وسط أشكال وجوه تتوالد من التحولات المتواصلة والتبادلة لهذين المظهرين ، ولذلك يقول هيغل عن الفن الهندوسي : « وكأننا نحيا وسط عالم من السحر ، يتلاشى فيه كل شيء ، ويضمحل ، إذا راودتنا الرغبة في تثبيته ، ليتحول إلى تقيضه ، أو ليتضخم ويتنفخ إلى حد التسطط والمغلاة » (٤٥) .

ويذكر هيغل ثلاثة أشكال تعبر عن الفن الهندوسي أولها مثال : الرامايانا Ramayana (يذكر هيغل عن الرامايانا أنها قصيدة غنائية من الأبيج الهندوسية المقدسة * انظر العالم الشرقي ص ٢٦ من الترجمة العربية) ومعروف بأنها كتبت فيما بين قرن الخامس قبل الميلاد والقرن الخامس عشر بعد الميلاد . ويصور موضوعها حول حياة راما Rama ملك ايودها ، الذي تجسد فيه الإله فشنو ، حيث نجد فيها أن القرد هانومان Hanuman يخدم كاله ، وكذلك البقرة سابالا Sabela التي تعبد أيضا . بالإضافة إلى أنه توجد في الهند أسر يختار المطلق رجلا منها ليقيم فيه ، وهذا الرجل يمد كماً هو كاله . ويرى هيغل أن التصورات الفنية الموجودة في الرامايانا ليست تصورات رمزية بالمعنى المصنف لهذه الكلمة ، لأن عبادة القرد والبقرة والبرهمي ليست محض رموز لعبادة الألى في الخيال الهندوسي ، بل هي الألى ذاته ، ولذلك لا نجد فيها شروط التثبيث الرمزي (٤٦) .

Hegel : Aesthetica, p. 336.

(٤٤)

Ibid : p. 336.

(٤٥)

Ibid : pp. 336-37.

(٤٦)

وثانيها : حاول الفن الهندي أن يجد جلا للتعارض بين كيفية تجسيد الكل في وجه خصوصية حسية ، وذلك عن طريق الغفلة في أشكال الفن مثلما ألط الهندوسيون وغالوا في العبادات ، لأنهم تصوروا أن الشكل الخاص الذي يراد له أن يعبر عن مدلول كل من خارجه ، لا بد له أن يقدم في مظهر مفاتي فيه ، ولذلك نجده أعمالهم في فن النحت والعمارة تلجأ الى التضخم الخرافي في الحجر المكاني وإلى مضاعفة أعضائه جميعها والاكثار منها ، ولهذا نجد لديهم تماثيل بعثة رؤوس وأذرع كثيرة الممددة . ويرى هيجل أن هذا المثال في النحت والعمارة الهندوسية لا يعبر عن الرمز ، لأن التمثيل الرمزي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لا يسمى الى التشبيه المتطابق تماما بين الشكل والمدلول ، بل يبرز فقط بعضا من صفاته التي تبرز فكرة المدلول ، فمثلا الأسد يعبر عن الشجاعة ، ولكن توجد صفات أخرى في الأسد تحفظ له استقلاله ، ولذلك فإن استخدام الأسد - في الفن - وهو مجرد إشارة أو تلميح ، ولكن نلاحظ في الفن الهندي - رغم أنه يفصل الكل عن الجزئي - أنه يطلب وحدة الكل والجزئي معا ، وبما أن هذه الوحدة لا تتحقق إلا في الخيال ، فإن الفن الهندي يطلق المنان للخيال ويلقي الحدود التي تحيط بالأشياء الواقعية ، ليوسعها ويشوعها .

والخيال الهندي بابتداعه تلك الآثار المتوحشة والمختلة الغناطام ، لا يدرك الطابع السلبي لها ، بل يعتقد أنه قد محى وأزال التعارض بين المطلق والظاهر الخارجي ، بفضل انعدام الحدود والتأيس . ولذلك لا تستطيع أن نصف هذه الأعمال بأنها رمزية أو جلييلة ، ولا يسعنا - كذلك - اعتبارها جميلة (٤٧) .

ثالثها : يعتقد هيجل أن أبرز ما حققه الفن الهندي من إشكال هو التشخيص Personification لا سيما في صورة القسمات والممالك البشرية ، لكن هذا التشخيص لا يرجع الى الذاتية الروحية الحرة ، ولا يعبر عنها ، وإنما هي طريقة ساد استخدامها لتمثيل عينات مجردة بكل عموميتها وكنيتها ، أو لتمثيل موضوعات من الطبيعة . ولذلك فالفن الهندي لم يستخدم تشخيص الجسم البشري في التعبير عن الروح العينية ومضمونه الباطني - وهو ما يصلح له فقط - وإنما استخدمه كمجرد رمز أو إشارة لشكل خارجي أو موضوع مجرد (٤٨) .

Ibid : p. 330.

(٤٧)

Ibid : p. 340.

(٤٨)

لهذا يرى هيجل أن التشخيص في الفن الهندوسي ليس ملائمة لتحقيق الحقيقة ، لأن الحقيقة في الفن تتطلب تطابق الخارج والداخل ، الفكرة والواقع ، يؤكد هيجل هذه الفكرة من خلال المقارنة بين الميثولوجيا الهندوسية ، ويخلص هيجل من هذه المقارنة إلى أن الميثولوجيا الإغريقية تتخذ من الطبيعية مضمونا لآلهتها البشرية ، وهي عكس الميثولوجيا الهندوسية التي لا تكتفي بالتشخيص الشكلي والسطحي ، وإنما تبدأ أفراداً يتراجع فيهم الدلول الطبيعي المحض ، ويقتصر المتكول البشري الذي يتجسد فيه هذا المضمون الطبيعي ، وهذا يعني التشخيص الموجود في الفن الهندوسي ليس رمزياً ، لأنه لا يتطوى بحكم طبيعته الشكلية والسطحية على أية علاقة جوهرية مع المضمون الذي يفترض أن يعبر عنه . وعلى الرغم من كل الأمثلة التي يذكرها هيجل من الفن الهندوسي ، مثل « برامها » في المبحث الهندوسي ، حيث يصور على أنه كائن بأربع رؤوس وأربع أذرع ، والتي يرى أنها لا تقدم الفن الرمزي ، إلا أنه يعتبر أن الفن الهندوسي - رغم كل هذا - قدم المبادئ الأولى لكي تنتقل إلى الرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة .

ويستند هيجل في اعتقاده هذا ، إلى أن الخيال الهندوسي مهما استغرق في تصوير الطواهر المحسوسة ، معتدداً في ذلك على الفسوف والتشويه الفني لا نجد له نظيراً لدى أي شعب آخر ، إلا أنه لا ينبغي عن نظرة ذلك التجريد الروحي للآلة العمل الذي يبدو كل ما هو فردي وحسي غريباً بالنسبة له . وهذا الانتقال من التجريد الروحي إلى الفردي الحسي ، وهذا التحول من الفردي الحسي إلى التجريد الإلهي هو الذي يشكل الطابع النموذجي للتصور الهندوسي ويجعل التوفيق بينهما مستحيلاً . ولذلك ركز الفن الهندوسي - في أشكاله المتنوعة - على التجريد الروحي والتركيز الداخلي والمزوف عن العالم الحسي ، وهذا ما يمتثل في أبرز تعاليمهم الأسامية وهي الكثرة Penance والتأمل الطويل الذي يعتمد الإنسان عن طريقه ، عن كل مميزات كسائه ، لكي يتجسر الإنسان من تأثيراته الطبيعية وآلهة الطبيعة (٤٩) .

وفي المرحلة الثالثة من الرمزية الإلهي واعية ، التي تمثل بدايات الفن ، نلتقي بالرمزية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وفيها يظهر العمل الفني الرمزي بخصائصه وسماته كلها ، ولا يعود - هنا - للأشكال والوجود وذلك الوجود الحسي المتداخل ، كما نجد في المرحلة الأولى التي تتمثل

في الديانة الزرادشتية ، وكذلك لا يعود الخيال المبدع يسمى إلى تدارك عدم مطابقة الحس الجزئي مع الكلي الإلهي ، كما في الفن الهندوسي .
والما الرمز في هذه المرحلة الثالثة يطلق في بعض الأحيان على عرض ذاته في خصوصيته وإلى التعبير عن مدلول عام . وفي هذه المرحلة ، يصبح المطلق - لأول مرة - عينيا ، أي هو وحدة تضم الخصائص المختلفة للإله الواحد .
ولذلك يحدث الترابط بين الداخل والخارج الذي كان مفقودا في المراحل السابقة (٥٠) .

ويعتبر الفن المصري القديم - خير مثال - للتعبير عن هذه المرحلة ، ويرتكز الفن المصري القديم في تعبئه إلى بعض الأفكار الأساسية ، وأول هذه الأفكار ، فكرة الموت Death التي كانت تحتل مكانا بارزا في الديانة المصرية القديمة ، فالموت لديهم كان يمثل صعوبة الحياة ، لأنهم كانوا يعتقدون أن كل شيء يسير في الطريق النش يقود إلى الانطفاء التدريجي ، والموت ، ولذلك كان المصريون يحبون الأكم ويصفون الموت ، على أساس أن موت كل ما ينسل في عماد الطبيعة يعتبر طورا ضروريا في حياة المطلق (٥١) ، فلكي يتمكن المطلق من تخطي الموت (٥٢) ، فإنه يطوّر الظهور في أشكال أسمي ، أي في شكل وحدة إيجابية ، ولهذا فالموت هو جانب من المدلول الشامل الذي يريدون التعبير عنه ، ولقد كان للموت مدلول مزدوج لدى المصريين القدماء ، فهو - من جهة - يعني الزوال المباشر لكل ما هو طبيعي ، لأن الأتياء الطبيعية تموت ، ومن جهة ثالثة ، فإن موت الطبيعي وحدة يعني ولادة شيء أسمي من الطبيعي شيء وحي متجرد من العناصر الطبيعية المحض ، بحيث يصبح الموت جزءا لا يتجزأ من ماخية الروح . ولذلك ينقل هيجل عن هيرودت قوله : « أن المصريين أول من قالوا بخلود وأول من حاول حل مشكلة الصلابة بين الطبيعي والروحي » (٥٣) .

والسمة الأساسية للفن الرمزي التي تظهر في الفن المصري القديم هي التوافق بين المدلول ونمط التمثيل ، فليس الهدف من تصوير الأشكال الطبيعية والأفعال الانسانية أن تمثل لذاتها بما فيها من خصوصية

Ibid : p. 346.

(٥٠)

Ibid : pp. 349-350.

(٥١)

(*) تحدث هيجل أيضا عن ملكة الموتى عند قدماء المصريين عن هاندس Hades

في كتابه محاضرات في فلسفة الدين . الترجمة الانجليزية . ص ٢١٦ .
(٥٢) من المعروف أن هيجل كان يقول ما يكرهه من الفلسفة والفكرين من الذاكرة .
لأن الكتاب عبارة عن محاضرات ، انظر النص التلخيصي لمحاضرات هيجل ، ص ٢٥٥ .

فردية ، بل ان الهدف أن تكون يسكن صفاتها التي يرتبط بها مدلول أوسع . - إشارة - إلى الالهى وتلميحاً له ، ولهذا تشكل جلدية الحياة والولادة والموت مضمونا ملائماً للشكل الرمزي بمعنى الكلمة . ولكن اتحاد المدلول والشكل في الفن المصري القديم يختلف عن تطابق الهوية المباشرة الذي أشرت إليه في المرحلة الأولى ، لأن الوحدة - هنا - ليست وحدة مباشرة وإنما هي تطابق مستمد من الاختلاف ، ولهذا يبدأ الداخل في تأكيد استقلاله ويبحث عن نظيره أي عن انعكاسه في الطبيعي الخارجي الذي بدوره يجد انعكاسه في الحياة ومضات الروح ، ولهذا تتولد إمكانيه التعرف على أحد المنعرجين في الآخر ، أي التعبير بواسطة الداخل - الذي هو في متناول الحزن والخيال - عن مدلول الأشكال الخارجية . وكذلك تتولد ضرورة الفن ، خصوصاً الفن التشكيلي Plastic Art ، لأنه يصبح من الضروري إعطاء الداخل شكلاً خارجياً ، لا شكلاً مسبق الوجود ، بل شكلاً مبتكراً من قبل الروح ، وبهذا يصبح الشكل نتاجاً للنشاط الروحي ، ولذلك فإن الرمز - في الفن المصري القديم - ليس غاية في حد ذاته ، وإنما هو مستخدم فقط لتجسيد المدلول عينياً ، فالاختيار يقع على الأشكال المختلفة لا لتمثل ذاتها ، وإنما لكي تكون إشارات وإيماءات إلى مدلولات أصغر وأوسع ، والرموز عند المصريين ليست خاصة بالفن التشكيلي الذي يستبد رموزه من الطبيعة وأفعال البشر فحسب ، وإنما توجد رموز أخرى أكثر تجريداً تمثل في العدد Number فالمددان سبعة واثنا عشر يتكرر استخدامهما في الهندسة المعمارية المصرية القديمة ، لأن العدد سبعة هو عدد الكواكب ، والعدد اثني عشر هو عدد الأقطار أو الأقطار التي ينبغي أن يرتفعها ماء النيل ليخصب البلاد (٥٣) ، فلاحظ وجود سبعة أعمدة في العمارة المصرية ، ورمزية الأعداد لا نجدها لدى المصريين فحسب ، وإنما نجدها أيضاً في الميثولوجيا الإغريقية القديمة ، فاعمال هرقل الاثنا عشر ترمز أيضاً - على ما يبدو - إلى عدد أشهر السنة ، على أساس أن هرقل بطل بشري متفرد يشخص مسيرة الشمس . ويبدو هيجل إعجابه الشديد بالفن المصري القديم الذي يمثل في العمارة والأهرامات والاتفاقيات التي كانت تبني تحت الأرض ، ولكنه يتحفظ في إعجابه ، لأنه لم يستطع أن يحل الغاز الفن المصري ولذلك نجده يقول :

« إن المصريين من بين سائر الشعوب التي درسناها حتى الآن ،
 الشعب الفنان الذي يملك موهبة سامية ، ولكن أعمالهم الفنية
 تبقى غامضة وخرساء جامدة ، وبلا صدى ، لأن الروح لم

يجد فيها تجسسه الحقيقي ، ولا يعرف - بعد - لغة الروح
الواضحة الحقيقية » (٥٤) *

وينظر هيجل للأهرامات على أنها بلورات هائلة الحجم ، وأشكال
خارجية خلقها الفن لتحمي شيئاً ما بداخلها ، وهي قبور الملوك والحيوانات
القدسية ، مثل قبر أبيس Apis ، وإذا كان المصريون استخدموا الشكل
الحيواني ، فلقد استخدموه استخداماً رمزياً ، أي ليس لقيمته الذاتية ،
بل للتعبير عن شيء أعم ، ولذلك فإن كتابة المصريين الهيروغليفية تبدو
رمزية إلى حد كبير (٥٥) وهيجل يرى أن الرمزية الكاملة في الفن المصري
تظهر في تمثال مينون Memnon ، وفي أسطورة أوزيريس وإيزيس ،
ويرى أنهما يرمزان إلى الشمس والنيل ، وهما مصلدا الحياة في مصر ،
ولذلك يبدو الفن المصري القديم وكأنه سلسلة من رموز مترابطة ، بحيث
أن ما يتجلى مرة كمدلول لا يلبث أن يستخدم كرمز في مضمار مجاور ،
ولذلك فإن تفسيرها صعب ، ويبرر هيجل عدم فهمه للفن المصري بقوله :
« إن الآثار المصرية لا تحتوى على الغاز بالنسبة إلينا فقط ، وإنما بالنسبة
إلى الذين خلقوها أيضاً » (٥٦) ، ويستبر « أبو الهول » هو رمز الرمزية
في مصر القديمة ، لأنه في مصر توجد أعداد متشابهة لا تقع تحت حصر
من أبو الهول يصطف بعضها إلى جانب بعض بالثلاث - ويميز هيجل بين
الحضارة المصرية والحضارة الإغريقية عن طريق ذكره للأسطورة
الإغريقية التي تتناول « أبو الهول » بوصفه وحشاً يطرح الغازا على
أوديب ، الذي يعرف حل اللغز وهو الإنسان فيصرعه (٥٧) ، ولهذا يرى
هيجل أن الحضارة المصرية كانت تجهل ذاتها ، بينما الحضارة الإغريقية
كانت تركز على مبدأ « اعرف نفسك » *

(ب) رمزية الجليل (Symbolism of the Sublime)

يرتكز هيجل في تحليله للجليل على التفرقة التي قامها كانط بين
الجليل والجميل (٥٨) والتي تبين أن الجميل يرتبط لدينا بالموضوعات

Ibid : p. 354. (٥٤)

Ibid : p. 356. (٥٥)

Ibid : p. 360. (٥٦)

Ibid : p. 361. (٥٧)

(٥٨) خصص كانط الكتاب الثاني من مؤلفه « نقد ملكة الحكم » لتحليل الجليل
والحكم عليه . انظر الترجمة الانجليزية من ص ٩٠ - ٢٠٢ من الطبعة المشار إليها سابقاً ، ولم يكن كانط من آثار القديمة ، وإنما
نجدها إشارة إليه لدى لوجينوس Longinus . (٢١٣ - ٢٢٢) الذي كتب مؤلفه

المحددة ، أى التى توجد فى صبورة متناهية ، بينما يرتبط الجليل يرتبط سرورنا بالموضوعات الالاصحة أو اللامتناهية ، ففي الجليل يرتبط سرورنا بالكيف ، فى حين يرتبط سرورنا فى الجميل بالكيف ، وقد التقط هيجل الانفصال الذى يقول به كانط بين الجليل وملكة الفهم (٥٩) ، لكى يطلو الاعمال الفنية التى ترفع المطلق الى ما فوق الموجودات المباشرة كلها ، وبالتالي لا يمكن ملكة الفهم أن تمتثله ، لأن هناك انفصالا بين الموجود فى ذاته ولذاته وبين الحاضر الحسى ، أو الوجود المباشر ، الذى يستطيع ملكة الفهم أن تمتثله ، وبالتالي فإن هذا الانفصال هو الأساس الروحى الذى يقوم عليه « فن الجليل » ، لأن هذا الفن لا يقوم على علاقة الانسان بالموضوعات الخارجية وإنما على حالته النفسية التى تطمح الى الوحدة مع المطلق من خلال وحدة الوجود Pantheonism (٦٠) .

فالمفسون الجديدة الذى نلغاه فى رمزية الجليل يتبدى فى صورة المدلول أو الواحد (الكل الجوهرى) ، وهو الفكر المحض ، وبالتالي فليس فى إمكانية هذا الجوهر أن يجد شكله فى العالم الخارجى ، بمعنى تسمامى Sublimity هذا الجوهر على الظواهر الفردية ، ولذلك فالمعيار الذى يقممه هيجل كأمساس لتفسير وتقسيم فن الجليل ، هو العلاقة المزدوجة بين الجوهر من حيث هو مدلول Meaning ، وبين عالم الظواهر الحسية (٦١) .

= بعنوان « فى الجليل » (انظر الترجمة الانجليزية لدرويش فى كتاب
Classical Literary Criticism. Penguin, 1965. كتاب :

ونجد أيضا دراسة الكتب الانجليزية برك (١٧٢٠ - ١٧٩٧) الذى كتب دراسة
نفسية وسيكولوجية عن الجليل تحت عنوان :

« A Philosophical Inquiry in to the origin of our Ideas »
E. Burke

والفرق بين دراسة كانط ودراسة برك ، ان كانط درس الجليل من خلال
فلسفته الميتافيزيقية ، بينما حرص برك على اظهار الطابع النفسى والمفسوى لعملية
الانساس بالجلال ، وقد أوضح كانط فكرته فى دراسة له بعنوان ملاحظات حول الشعور
بالبهيم والشعور بالجلال .

See : I. Knox : Aesthetic Theories of Kant Hegel and Schopenhauer,
p. 154- F.

(٥٩) والاشارة الى كتاب كانط بك ملكة الحكم فقرة ٧٢ .

Hegel : Aesthetics, p. 362.

Ibid : p. 364.

Ibid : p. 363.

(٦٠)

(٦١)

ويرصد هنجبل نوعين من العلاقة ، أحدهما : علاقة سلبية ، تجعل من الجوهر أو الاله متسلطيا نهاما عن الظواهر الخاصة ، لانه من حيث هو جوهر ومامية مجرد من كل شكل وبالتالي لا يمكن تمثيله عينيا .
وثانيهما : علاقة ايجابية ، تجعل من الجوهر الالهى مباحثيا للظواهر الفردية ، وهذا ما ننبهه في فن وحدة الوجود ، أو الحلول الذى ظهر في الهند ، وفي الشعر الفارسي الاسلامي ، وفي الغرب المسيحي ، والعلاقة السلبية الاولى بين الله والعالم نلتقي بها في الشعر العبرى Hebrew Poetry الذى يمثل بالتمجيد لله وقدرته وعظمته ، وهذا يلغى مجاينة المطلق الايجابية في الاشياء المخلوقة ، ويرى في الجوهر الواحد - بما هو جوهر - انه هو رب العالم وسيد ، لأن كل المخلوقات تعتبر بالقياس الى الله مجردة من كل قدرة ، فهو - الجوهر - الباقى ، وكل المخلوقات فانية ، والعالم - في مجمله - عنصر سالب ، مخلوق من قبل الله وتابع له ، وفي خدمة الله ، والله هو الجوهر الوحيد الحقيقي الذى يؤلف مدلول الكون بأسره . والإنسان لا يستطيع أن يتصور الله كجوهر إلا اذا تحرر من حضور الظواهر الفردية فيه ، حتى يستطيع أن يتصور الله ، كجوهر ، متجردا من الشكل الطبيعي والحسي ، والإنسان بوصفه مخلوقا - لا حق له في الوجود الا من خلال الله ، الذى يهبه كل شيء ، ولذلك فالمخلوق هو العاجز ، والله هو القوى القادر ، وعلمه العلاقة بين المخلوق والمخلق هي التي تملأ الفن أساسا لمضمونه ، ولأشكاله ، ويقطع هذا الطابع الجليل بالمعنى المحدد للكلمة (١٢) .
ويمكن أن أوضح هذا ، إذا فهمنا العلاقة بين جمال المثال Beauty of the Ideal ، وبين الجليل ، ففي العمل الفني الجميل ، نلتقى بالخارج وهو يستوعب الداخل ، بحيث يمكن أن نقيم علاقة تطابق بين الخارج والداخل ، بينما في الجليل نجد عل العكس من ذلك ، فالخارجي الذي يتجسد فيه الجوهر يشغل مرتبة أدنى ، ويكون تابعا للجوهر ، بحيث نجد أن المدلول الداخلي يحتل مكان الصدارة ويتمتع باستقلال وحرية ، لا يستطيع الخارج أن يحتويها (١٣) ؛

وإذا كان الشكل يلعب الدور الرئيس في الفن الرمزي ، نجد أن المدلول أو الداخل يقوم بالنور الرئيس ويعارض الشكل الخارجي في فن الجليل ، لذلك فإن علم التطابق أو التماثل بين المدلول والشكل يعني - في فن الجليل - أن الله لا يمكن أن يتطابق مع الواقع الخارجي ، ولهذا :

Ibid : p. 304.

(١٢)

(١٣) عبر كانت من هذه الفكرة أيضا ، حين بين أن الجميل يعتمد على رؤيتنا الخارجية للأشياء ، بينما الجليل يعتمد على احساسنا الداخلي .

إذا أراد الفن أن يتناول هذه العلاقة — بين الله والعالم — فإنه يوصف بأنه فن مقدس ، لأن رسالته الوحيدة هي تمجيد الله . ونلاحظ — هنا — أنه ليس هناك مكان للفنون التشكيلية ، لأنه لا يمكن رسم صورة عن الله ، وأقصى ما يمكن أن يتم التعبير عنه ، يكون بالكلمات أى بالشعر . وقد تمثل هذا بشكل واضح في الشعر العبري ، قاله هو خالق الكون ، وهذا أفضل تعبير عن الجليل لديهم ، ولذلك تختفى لديهم فكرة التناسل أو الولادة الطبيعية أو الخلق الذاتي للأشياء ، لتحل محلها فكرة الخلق من قبل وسلطة روجيتين ، ومثال ذلك نجده في التوراة : « قال الله للنور : كن فكان النور » (٦٤) ، وفي هذا التصور نجد أن المعجزات هي التعبير المنوع عن قدرة الجليل ، لأن أي معجزة في الطبيعة هي من فعل إرادة الله وانصياع الطبيعة لإرادته .

ولذلك — كما في مزامير داود — فالكل باطل ، ولا يبقى إلا الله ، ذو الجلال والاکرام ، وكل ما هو موجود ، إنما هو موجود بقوة الله ، وليس لوجود الإنسان من غاية سوى الشهادة على تمجيد الله وتمجيده ، ولذلك تحاول أن تتسامى كي تسبح الله (*) .

ويلاحظ أن فن الجليل يعتمد على التمييز بين الإنسان المتناهي ، والله لا متناهي ، لذلك تشبه حاجة الإنسان إلى الشريعة ، لأنها توضح التمييز والفصل الواضح بين الله والإنسان ، وبالتالي يمكن للإنسان أن يتسامى حين يستجيب لتعاليم الشريعة التي أنزلها الله ، وبذلك يضمن على علاقته بالله طابعا إيجابيا ، ويدرك أن الجانب السلبي من حياته هو نتيجة لتمرده على الشريعة (٦٥) ، وفي العلاقة الإيجابية الثانية بين الله والعالم ، حيث يتم تصور الجوهر على أنه محايث لجميع أغراض مخلوقاته ، وهذا وكل وظيفة للأشياء هي تمثيل الإله الواحد ، لأنها منبثقة عنه ، وهذا ما يسميه هيجل وحدة وجود في الفن أو حلولية الفن Pantheistic Art والمقصود بالحلول أو وحدة الوجود هنا ليس هو الكل الذي ينتج عن اجتماع أشياء لامتناهية ، وإنما المقصود هو الواحد الجوهرى المحايث للأشياء ، ولكن بصرف النظر عن خصوصياتها وواقعها المتعين .

وتسمى وحدة الوجود في الشرق تصور الوحدة المطلقة بين الإلهي وبين جميع الأشياء المتصهرة في هذه الوحدة ، وذلك بوصفها الوجود

Ibid : p. 378.

(٦٤)

(*) يذكر هيجل المزمود الرابع بعد المائة للدلالة على شرح المعاني السابقة .

Ibid : p. 377.

(٦٥)

الأتمثل والأكمل لكل الموجودات الممكنة ، والواحد (الله) هو الذى يجمع فى ذاته كل الأشياء كافة ، بينما كل شئ فردى ليس هو الواحد (الله) ، ولذلك فالله هو الحياة والموت ، وهذا التصور - كما ها الحال فى فن الجبل - لا يجد تغييره سوى اعتنود التشذيب وإنما هى الشمس ، حيث يظهر هذا فى الشعر الهندوسى ، لأننا نجد أن الآثار الشعرية الهندوسية تبرز ثملثات وحدة الوجود الخالصة التى تبرز معاشية الله فى انشروعات ، وإذا كان الواحد والذات يمثل نكه الجوس فى عنصر حسي هو النور Light فاننا نجد الواحد « براهما » عند الهندوس مجردا من الشكل ، ولا يمكن تصوره الا بفضيل تجسده فى التنوع النهائى لظواهر العالم الحسى (*) ويرد هيجل هنا نقضا من الماهيا بهاراتا (**) وهو بهاسا فادرجينا Bhagavad Gita (***) ، وفيه يقول الاله : (أنا الكلمة فى الكتب المقدسة ، أنا الرجولة فى الرجل ، أنا الراحة الخالصة فى التراب ، الضياء فى السحابة اللهب ، أنا النية فى الكائنات جميعا ، والتأمل لدى الناسك) (٦٦) .

ويرى هيجل أن وحدة الوجود ترتقى وتتجاوز ما صنأه الهندوس فى الشعر الإسلامى (***) لأنها ترقى إلى مستوى أعلى ، وتعبير عن ذاتية أعمق ، فالشاعر المسلم الفارسى يسعى إلى استشفاف الالهى فى الأشياء المخلوقة كلها ، وحين يستشفه فيها فعلا ، فإن الشاعر يتخلى عن ذاته (الأنا الخاصة به) ، لكي يعقل فى الوقت ذاته ، أى يدرك الله فى داخله ، بمعنى أن يرى الله فى نفسه هو (٦٧) ، وهذا ما يهود عليه بالجوانب الباطنية الصافية ، والسعادة الحرة ، حين يتخلى عن خصوصيته الذاتية الفردية ليستغرق فى الله الأزل المطلق ، وهذا الاستغراق وهذه الحياة التى ملأها القبطة البهيجة هى التصوف - والحب الذى نجده فى شعر جلال الدين الرومى يعبر فيه عن الانسان الذى يستغرقه حب الله ، فىرى

(*) ملحمة هندية بنسكرونية مؤلفة فى مائة وعشرة آلاف بيت مزدوج ، وهى تعنى صراع فرحين من الأسرة المالكة فى مملكة هستيناندر . ويقال أنها ألقت فيما بين ٢٠٠ ق م - ٢٠٠ بعد الميلاد .

(***) قسم من الماهابهاراتا ، يعلم فيها الاله كريشنا Krishna اتباعه طرق التأمل والمقتضى وصلاح الأعمال .

Hegel : op. cit., p. 367.

(٦٦)

(***) يسمى ميهجل الشعر الإسلامى بالشعر المسمى Mohammedan Poetry وهو يقصد الشعر المسمى الفارسى .

(٦٧)

Ibid : p. 368.

كل شيء مقنونا بهذا الحب ، وهذا ما تجلده أيضا في شعر شمس الدين محمد حافظ (١٣٢٠ - ١٣٨٩) الذي يسجد الألم والتخل عن الأنا لكي يسمح بفترة إله . وتكتسب الأزهار والأحجار الكريمة معان مختلفة عما نستخدّمه نحن في حياتنا اليومية ، وتصبح لها دلالات صوفية جديدة . وتوجد هذه الروح - أيضا - في الشعر الفارسي الحديث (١٨) .

(ج) الرمزية الواعية : Conscious Symbolism

تختلف الرمزية الواعية التي تتبدى في صورة الفن المجازية أو التشبيهية ، Comparative Art عن الرمزية اللاواعية التي تتبدى في عبارة الهندوس ، وعن رمزية الجليل التي يتبدى في الشعر الصوفي ، في أن الرمزية الواعية لا تسعى للدلول فحسب ، وإنما تؤكد أيضا - بشكل صريح - على وجود تمايز بينه وبين تمثيله الخارجي ، فالمدلول Meaning لا يتبدى بشكل جوهري في الشكل المطلق كما هو الحال في فن الجليل Sublime Art ، وإنما العلاقة بين المدلول والشكل - في الرمزية الواعية - تكن مصدّرها في ذاتية الشاعر ، أي في الطريقة التي يتناول بها موضوعا خارجيا ، وفي قدرته على الابتكار ، ويمكن للشاعر أو الفنان - هنا - أن يجعل نقطة انطلاق ظاهرة حسية يعطيها مدلولاً روحياً ، أو فكرة أو تمثل داخل ، يضلّي عليها شكلا مجازيا (١٩) .

وإذا كان هيجل يطلق على الرمزية الواعية « الفن التشبيهي أو المجازي » فإنه يقصد بذلك ، أن الفنان يستطيع أن يقيم علاقة ما بين صورتين تعيناهما متماثلة . أي أن ما يميز هذه المرحلة هي الكيفية التي يتم بها الربط بين المدلول والشكل ، فالفنان يستخدم الطبيعة الباطنية للظواهر الخارجية - على سبيل التشبيه - بهدف تجسيد المضمون عيني ، له يريد أن يقارب بين تلك المدلولات وهذه الظواهر الخارجية . والعمل الفني في الرمزية الواعية هو الذي يبرز الانفصال والمتقارب ما بين المدلولات وأشكالها العينية ، ولا يصبح المطلق هو الموضوع الوحيد الذي يستمد منه مضمون العمل الفني ، كما هو الحال في فن الجليل ، ولكن توجد مدلولات معينة ومحددة بدلا منه . ولذلك فالملافة التي تابلنسا

(١٨) يدّج هيجل السبب في سفر جوهه وتركيزه الداخلي في أعماله الأدبية إلى تأثيره بالقرن ولذلك فإن النديان الشرقي للمؤلف الغربي ، هو نفس حر لملافة ، غير ممكنة بأي قيد . See : Hegel : Aesthetics , p. 370.

Ibid : p. 378.

(١٩)

— هنا — بين المدلول والشكل ، ليست هي نفس العلاقة التي تقابلها في الرمزية اللاواعية ، وفي الإبداعات الجلييلة •

والرمزية الناعية هي فن مركب يتطوى على صور الفن الرمزي الأخرى التي سبق الإشارة إليها ، ولكن هذا لا يعني أنها شكل فني أعلى في الدرجة من المراحل الأخرى ، بل يمكن أن نرى فيها شكلا فنيا أقل سموا من صورة فن الجليل ، لأنها تقتصر إلى الفوس في الأعماق المليئة بالأمرار ، والمليئة بالرمز بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، والرمزية الواعية تتركز في شكلها ومضمونها إلى النثر فالشكل يتمثل في الحكاية النثرية ، والمضمون يستمد من موضوعات الحياة اليومية النثرية أيضا (٧٠) •

والحقيقة أن هذه العلاقة بين أشكال وصور الفن الرمزي في المراحل الثلاث ، تذكرنا بالعلاقة بين الفن والدين والفلسفة ، فعل الرسم من أن الفلسفة هي صورة مركبة عن الحقيقة المجردة ، فان هذا لا يعني أن الفلسفة أسس من الفن والدين ، فكل منهما يقدم الحقيقة — أيضا — ولكن في صورة مختلفة عن الآخر وكذلك الحال مع الرمزية الواعية ، تقدم أحد مزاحل الرمزية التي تقوم على التشبيه والمجاز ، ولكن هذا لا يعني أنها أسس أو أرقى من المراحل والأشكال الأخرى للرمز ، التي تتمثل في فن الرمزية اللاواعية ، ومبدعات فن الجليل ، بل أن موضوعات الرمزية الواعية محدودة ، لأنه لا يمكن أن يكون الله أو المطلق مضمونها ، بل يحل محله موضوعات أخرى ذات طبيعية محددة •

والسبب في تسمية هيجل لهذه المرحلة بالرمزية الواعية ، هو أن الفنان يمي ويدرك الانفصال بين الشكل Shape والمدلول Meaning والعلاقة بينهما لا ترجع إلى المدلول أو إلى الشكل ، وإنما ترجع العلاقة إلى عنصر ثالث هو الفنان الذي يكتشف من خلال حلمه الذاتي وشائج القربى بينهما • وتقطعة انطلاق الفنان لرؤية العلاقة بين الشكل والمضمون هي التي تحدد صورة الفن الذي يقدم من خلالها نتاجه الإبداعي ، فإذا كان الفنان يطلق من الواقع الخارجي فانه يقدم فن في صورة الحكاية الرمزية Fable والمثل الرمزي Parable ، والقول المأثور Proverb والحكاية الأخلاقية Apologue أما إذا ابتعد الفنان نقطة انطلاقه من المدلول ، أو من فكرة أو تمثل داخلي ، فانه ينتج فنه في صورة اللغز Riddle والتمثيل الرمزي Allegory والصورة الذهنية Image

الاستعارة Metaphor (٧١) وبعد أن يستعرض هيجل مختلف الصور التي تتبدى فيها الرمزية الواعية ، فإنه يستعرض أيضا الفنون المختلفة التي أدت الى زوال الفن الرمزي ونفيه ، لكن يصل لمحلة الفن الكلاسيكي ، وغنى الفنون هي الشعر التعليمي والشعر الوصفي ، وفيها يصل الفصل النهائي والواعي بين المثلوث والشكل ، بحيث يبدو الشكل مجرد زينة خارجية للمثلوث الذي يمكن أن يقدم في ضوء ملكة الفهم (٧٢) .

وحين يطلق الفنان - في تمثيل عمله الفني - من منطلق خارجي ، فإن ما ينشأه ليس إيزاز المطلق من خلال تصوير تعارضه الكلي مع جزئية الأشياء وعرضيتها ، لأن الفنان يقف على أرض تنامي الوعي وتناهيها هو أيضا ، ولهذا فهو لا ينظر للطبيعة بوصفها تمبرا عن الالهى ، ويتجلى له ، وإنما أصبح ينظر للطبيعة بوصفها وسيلة للمنافع البشرية ، أى مجرد وسيلة للتوصل على ارادة الالهة لصالح المصالح البشرية ، وهذه الرؤية للأشياء تلمس على أساس الاقتناع بتطابق المطلق والطبيعي ، ولكنه تطابق تلمسي فيه الغايات الانسانية الدور الرئيسي ، ولذلك فالمراف Vates (وهي كلمة لاتينية تعني المراف والتمني والتمني والشاعر معا) لا يقوم بتأويل الظواهر الطبيعية الا بهدف الغايات العملية للأشياء (٧٣) . وهذا يعنى أن الرمزية الواعية تتناول الموضوعات الطبيعية والبشرية التي يمكن أن تكون تمبرا رمزيا عن مثلوث عام ، أى ذات صلة بمذهب أخلاقي أو حكماء من الحكم ، أى المقصود هنا بالرمزية الواعية هو التأمل في الطريقة التي تتم بها المصالح الانسانية ، ولذلك فإن هيجل يتناول - هنا - الحكايات الرمزية Fables عند ايسوب (*) بوصفها نموذجاً يمثل حكم

Ibid : p. 282.

(٧١)

Ibid : p. 282.

(٧٢) انظر :

Ibid : p. 284.

(٧٣)

(*) ايسوب Aesop هو كاتب الحكايات الاغريقي المشهور ، ويقال انه عاش في القرن السابع والسادس قبل الميلاد ، كان عبدا ثم اعتق ، وحكم عليه بال موت . وهو شخصية شبه اسطورية ، اختلف الباحثون في نسبة هذه الحكايات اليه ، وكما يظهر هيجل انه ليس منزه دليل قاطع على ان مؤلف هذه الحكايات هو ايسوب نفسه . ولكن هيجل هنا ، انه كان عبدا يبيع الشكل والمعب ، ويقال ان مسقط رأسه كان في فريجيا . أى في بلد يمكن اعتباره - من وجهة نظر هيجل - بلد الانتقال من الرمزية الطبيعية الى وعي الانسان بذاته ، والوعى بكل ما هو زويش أيضا . ولهذا كان يرى في العالم الحيواني الطبيعي شيئا جليلا والهيما وهو يشترك في هذا مع المصريين والهنود . وتوجد ترجمة عربية لحكايات ايسوب قام بها د . مختار الوكيل ، مراجعة د . هيد الحميد يونس سلسلة الف كتاب ، للكتاب رقم ٨١ ، لجنة البيان المبرير القاهرة ١٩٥٦ .

الكيفية في تصور العلاقات التي تقوم بين الظواهر الطبيعية مثل الحيوانات بحيث تعبر عن الحياة الانسانية . ولهذا : تؤلف حكايات ايسوب تمثيلا لحالة او وضع من اوضاع الطبيعة ، او حادث من حوادث العالم الطبيعي ، التي لم تتخترع بشكل جزائي ، وانما حدثت فعلا ، به ان ثم وصلها بدقة ، وهذا هو الشرط الاول للحكاية الرمزية ، فالحكايات ذات المعنى الأخلاقي لا يجوز اختراعها ، وإذا كانت مخترعة ، فلا بد ان تكون غير متناقضة مع ظواهر مماثلة موجودة في العالم الطبيعي ، ولا بد ان تروى بشكل معين يساعدنا في استخلاص مغزى عام منها ، يمكن ان يعود بالفائدة والنفع على الحياة البشرية ، لاسيما في جانبها الجليل والأخلاقي ، وهذا هو الشرط الثاني ، أي أنه يجب ان تروى بحيث تبدو وكأنها حدثت فعلا . ويذكر هيجل عدة أمثلة على هذا المفهوم الخاص للحكاية الايسوبية ، مثل حكاية السنونو (*) وحكاية الثعلب والغراب ، وحكاية النسر ، وتلاحظ ان هذه الحكايات تركز الى أبسط طبيعى وواقعي .

ويوجه هيجل كثير من النقد الى حكايات ايسوب بوصفها اعمالا فنية ، ومن هذا النقد ، ان المرء قد يستطيع - في كثير من الاحيان - ان يستنتج من الحكاية الواحدة عدة تعاليم قد لا تتفق دائما مع بعضها (٧٤) . وكذلك ان حكايات ايسوب تخالف أبسط تعاليم الفن ، وهي انه لا يجوز للفنان ان يفصح بشكل مباشر عن تعاليمه الأخلاقية ، وانما لابد ان يقدمها بشكل خفي ، بحيث يشارك المتلقي للعمل الفني في ابراز القيمة الأخلاقية ، بينما نجد حكايات ايسوب تقدم الموعظة الأخلاقية بشكل نثري مباشر . ولهذا فان أهم ما قلناه ايسوب للفن ، أنه - على يديه - ظهر النثر الى حيز الوجود ، لأن الحكايات التي قلناها ايسوب من طبيعة نثرية ، ويضيف هيجل الى هذا عيبا ثالثا يأخذ على حكايات ايسوب ، وهي أنها تقتله الى التصميم Design ، لأنها لم تكتب الا بهدف تعليمي

(*) يذكر هيجل هذه الحكاية وعصاها ، ان طيور السنونو أصبحت وهي تصبح طيور اخر فلحما يبتدئ بطير الكنان الذي سيحبل حبه السيل ، الذي يتم به صيد الطير ، وبما ان السنونو طيور خفيفة لقد حلت وأبست ، اما الطير الاخر فلم تلبه الخشخشة ، بل ليثبت حيث هي لا ميالية ، ولكنى افسر بها الى الواقع في النسر . والاعمال الطبيعية الذي تركز اليه هذه الحكاية هو انه - في الواقع فعلا - طير السنونو مع ابتداء الحروف الى البلدان البعيدة ، ولكنه يكون خائفة حين يبدأ موسم صيد الطيور ، وبالمثل ايست هناك علاقة بين الهجرة وبتد بطير الكنان وانما هي غريزة طبيعة في صورة طير سنونو .

See : Hegel : Aesthetics, pp. 385-386.

Ibid : p. 387.

(٧٤) انظر :

سرف ولذلك تتحول الحيوانات فى الحكايات الى مجرد أداة ووسيلة
لايراز الهدف الاخلاقى (٧٥) •

ولكن من النماذج الجيدة للحكاية الرمزية Fable التى تختلف عن
حكايات ايسوب ، التى يشير اليها هيجل هى قصة « رينكه » Raynard
وترجع أهمية هذه القصة الرمزية الى أنها تجسد روح العصر التى كانت
تسود العصر الوسيط فى أوروبا ، حيث سادت القوضى والانتحال
والعنف ولذلك كان الحيوان هو أقرب وأحسن تعبير عن هذا الحال ،
ولذلك فان المضمون الانسانى للعصر يعرض من خلال جملة من الأحوال
والطبائع الحيوانية بدلا من تقديمه فى صورة مجردة •

وفى هذا العمل تتخلط الكوميديا بالتهكم والسخرية المريرة
مما يجرى فى العالم ، ولهذا فهى تمثيل أمين وجيد لما يجرى فى المجتمع
الانسانى بعد نقله الى العالم الحيوانى (٧٦) •

(*) لا يترك هيجل أى قضية ترد من القضايا المتعلقة بالفن ، مهما صغر شأنها ،
فى حينه ، الا ويتوقف عندها ويحللها ويظهر أبعادها ، وهذا ما يظهر لنا الجانب
الموصوفى فى تفكيره ، ويتضح هذا فى مناقشته لقضية « استخدام الحيوانات فى الفن
بشكل عام » ، فيرى أن الفرض الوحيد لاستخدام الحيوانات فى الفن هو استخدامها
كوسيلة للتعليم ، وإشقاء شكل ممتع ومفهوم من قبل الناس للتعاليم التى يقدمها الفن ،
ولكن قد تكون هذه الوسيلة مستحيلة اذا تمسنا للحيوانات طبيعة غريبة عنها ، وتكن
أهمية حكايات الحيوانات فى أنها تملأ للوقائع المعروفة معنى أعم وأعمق من المباشر
والمفارقة بين الطبيعة الحيوانية ومظهرها الخارجى وبين الطبيعة الانسانية هى التى تجلب
لنا الشعور بالاهتمام والاهباب بها •

ويرى ليسنج Lessing (١٧٢٩ - ١٧٨١) أن استخدام الحيوانات فى الفن
يجعل العمل الفنى مختصرا ومفهوما ، لأن استخدام الكاتب لصفات الحيوانات « كمكر
للشعب » يبعده عن استخدام التجريدات الذهنية ، وبليس هذه الصفات شكلا هينيا ،
والوجه الحيوانى يبقى قناعا Mask بهدف ألى أضفاء مألوف الحكاية أو الى جعله
كثير قابلية للإدراك والفهم •

(انظر هيجل المحاضرات الترجمة الانجليزية ، ص ٢٨٩ ويمكن أن نضيف أن بريخت
من أبرزه ممثلى الدراما الملصية الذين استفادوا من هذه الفكرة عن طريق استخدام
الأقنعة وتوظيفها فى العمل الفنى •

Ibid : p. 388.

(٧٥)

Ibid : p. 390.

(٧٦)

ويرى هيجل أن هناك قاسما مشتركا بين المثل الرمزي Parable (*) و « الحكاية الرمزية » Fable ، فكل منها يقتبس أحداث من الحياة العادية ويصطبغها بملو لا يسمى Highed ، وأعم بهدف جعل هذا الملود واضحا ، وقابلا للإدراك من خلال هذه الأحداث الفردية واليومية . ولكن يختلف المثل الرمزي عن الحكاية الرمزية في كونه لا يبحث عن الوقائع في عالم الطبيعة والحيوان لكي يستخلصها ، وإنما يختار من الأعمال والأحداث الإنسانية أحداثا ما ويضفي عليه ملودا أرفع وأسمى ، وهذا ما نجده في الأمثال الرمزية التي تضمنتها الأناجيل (**).

ومثل هذا المضمون نجده أيضا في قصة « بركاشيو » المشهورة Decamerion (***) التي استخلصها ليمنج في مسرحية « ناثان الحكيم » ، لكي يدلل على اتصادم الفروق بين الديانات الثلاث (اليهودية والمسيحية والاسلام) .

أما القول المأثور أو الشائع Proverb (****) فهو يحتل مكانة وسطى بين الحكاية الرمزية Fable والحكاية الأخلاقية Moral Fable Apologue لأنه يمكن أن يتحول إلى حكاية رمزية أو حكاية أخلاقية ، وهو يفصح عن واقعة فردية مقتبسة غالبا من الحياة الإنسانية اليومية ، لكن بعد أن

(*) المثل الرمزي : هو قصة رمزية بسيطة ، غالبا ما تدل على مغزى أخلاقي ، ومن أشهر أمثلتها أمثال : السيد المسيح الواردة في الأناجيل الأربعة ، والمقصود بهذه الكلمة في اللغة الانجليزية والفرنسية أمثال السيد المسيح ، وهو نفس المعنى الذي استخدمه هيجل . انظر مجدي وهبة معجم مصطلحات الأدب ، ص ٢٨٠ .

(**) يشير هيجل إلى مثل للزراع الذي ورد في الانصاح الثالث عشر من انجيل متى حيث لاحظ أن الأمثال التي استخدمها السيد المسيح لتوصيل تعاليمه إلى الناس مستمدة من الصالح الإنساني والقصائل .

(***) بركاشيو (١٢١٢ - ١٢٧٥) كاتب إيطالي ، مؤلف كتاب الديكاميون Decamerion وهي مجموعة من القصص التي يصف فيها حياة الناس المترفين الذين يتكاثرون على الملذات وهذا ما خارا . See : Hegel : Aesthetics, p. 392.

(****) يقصد بهذا المصطلح القول المأثور أو المثل الشائع الذي نصادفه في حياتنا اليومية ، وهو عبارة موجزة يتناولها الناس . وتتضمن فكرة حكيمة ، وقصاغ عادة بأسلوب مجازي يستعمل الخيال ويسهل حفظه مثل « القرش الأبيض ينزع في الليل الأسود » انظر مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب ، ص ٤٤٨ and see : Hegel : op. cit., p. 392.

يعطيهما الحياة ومثال ذلك من حفز حفرة لأخيه وقبع فيها
Who digs a grave for another falls in to it himself (٧٧) .

اطمئنى فأستيقك وغيرها من هذه الأمثال ، وقد ألف جوته عددا
كبيرا من هذه الأمثال (٧٨) .

أما الحكاية الأخلاقية Apologue فهي عبارة عن مثل رمزي يستخدم
واقعة خاصة لكي يعبر عن المفزى العام المتضمن في هذه الواقعة الفردية ،
ومثال ذلك نجده في رواية جوته « الله والملكة » ، فهي حكاية أخلاقية
تتحدث عن مريم المجدلية الزانية ، ولكن بعد تحويلها وفق نمط التمثيل
الهندوسي ، وفي الحكاية الأخلاقية يتوالى سرد القصة الى أن ينبثق المفزى
من تلقاء نفسه في النهاية بعيدا عن كل تعليل (٧٩) .

أما مسخ الكائنات Metamorphoses فهو عبارة عن تأليف رمزي
أسطوري ، يتم تأويل الشيء الموجود في الطبيعة على أنه يمثل وجودا روحيا
ساقطا ، أو معاقبا ومثال فيلوميليا Philomela (وهي من الميثولوجيا
الإغريقية التي تحولت الى سنونو) وترجس وغيرها من المخلوقات التي
مسيخت الى أشياء أخرى لاكتباها خطا أو جريمة ما ، وهكذا فإن الأشياء
الطبيعية مثل الجبل أو النهر لا ينظر اليها من الناحية الخارجية وإنما
نضفي عليها مضمونا محددا ، فالصخر الذي مسخت اليه ثيويا (*) ليس
مجرد صخر وإنما أم تبكي أولادها ، ويميز هيغل بين مسخ الكائنات في
الرمزية اللاواعية وبين مسخ الكائنات في الرمزية الواعية ، فالمسح
للكائنات في الرمزية اللاواعية لا يقدم مضمونا روحيا للشكل ، وإنما
يتخذها طورا انتقاليا ، بين الأساطير الرمزية وبين الأساطير بالمعنى المحدد
لهذه الكلمة ، بينما منسخ الكائنات في الرمزية الواعية كما نجده في
« مسخ الكائنات » لأوفيدوس (٤٣ ق م - ١٨ بعد الميلاد) يعطينا
بعلا روحيا وأخلاقيا (*) ، وهكذا ينهي هيغل جولته في صور الفن الرمزي

Ibid : p. 392. (٧٧)

Ibid : p. 392. (٧٨)

Ibid : p. 393. (٧٩)

(*) نيبويا في الميثولوجيا الإغريقية ، ملكة لروميا الأسطورية ، سحرت من ليقور
التي لم تكن لها سوى ولدتين : أيبولون وأرتميس ، وقد لتقم هذان الولدان لأمهما قسلا
أبدا نيبويا السبعة وبناتها السبع ، وحول الإله نيبويا الى تمثال ياك .

(*) قام د. ثروت عكاشة وترجمة عملي أبايد. « مسخ الكائنات » و « فن النوى »
من اللاتينية الى اللغة العربية : and see : Hegel : op. cit., p. 393-395.

التي يقدمها الفنان الذي يتخذ من الواقع الخارجي والظواهر العينية نقطة انطلاق له .

ويسرض هيجل بعد ذلك لصور الفن التي يقدمها الفن الرمزي حين يتخذ الفنان من المدلول نقطة انطلاق له ، بمعنى أنه يبدأ من العنصر الداخلي ، أي التمثلات والاحاسيس والتأملات ، وهذا العنصر الداخلي هو شيء موجود في الوعي وبحكم استقلاله عن الخارجي ، فإنه تكمن نقطة انطلاقه في ذاته ، وحين يبدأ من المدلول ، يقدم التمييز - أي الواقع الخارجي - ، وكأنه وسيلة مستترة من العالم الفيني لكي يتم تحويل المضمون المجرد الى موضوع للتتمثيل الفني ، ويلاحظ هيجل أن العلاقة بين المدلول والشكل - هنا - هي علاقة ذاتية ، لأن الفنان يحرس على إبراز المدلول بواسطة شكل معين ، وهذا لا يتفق مع العمل الفني الحقيقي بلady يركز الى انصهار المضمون والشكل ، النفس والجسم ، الداخل والخارج واتحادهما ، أما - هنا - فعل العكس من ذلك ، فكل شيء يركز على انفصال الشكل عن المضمون ، ولهذا يتجلى الفن في هذه المرحلة بوصفه تمبيراً ذاتياً عن الصانع ، أي بالمعنى الحر في كلمة الصانع Poet (٢٠) .

ولهذا يمكن أن نميز - في هذا الأعمال التي يختار الفنان فيها شكلاً معيناً لكي يقدم مضمونه - بين الأجزاء الضرورية في العمل الفني ، وبين الأجزاء الثانوية التي أضافها الصانع الى هذا العمل الفني على سبيل زخرفة المضمون الذي يقدمه ، مثل استخدامه للمحسنات البيئية ، لهذه المحسنات تضعف العمل الفني - من وجهة نظر هيجل - على الرغم من أنها تعتبر عند القدماء من مقومات الشعر التقليدية ، لأن المدلول لابد أن يهيمن على الصورة التي ليست في النهاية سوى وسيلة لإظهاره (٨٠) . ولذلك يناقش هيجل هنا الأساليب المختلفة التي يستخدمها الصانع لإبراز المدلول مثل اللفظ Riddle ، والتتمثيل الحكائي Allegory (٢١) ، ولها يتقلب المدلول المجرد على الشكل الخارجي ،

(*) يستخدم أرسطو هذه الكلمة بمعنى الصانع والشاعر ، انظر : « الفن » جرسار الترجمة العربية ، ص ٥٧ ، لابراهيم حمادة .
(٨٠) Hegel : op. cit., p. 286 .

(*) مصطلح Allegory من المصطلحات صعبة الترجمة ، فهي تعني القصص الرمزية ، ولكن ترجمتها بهذا لا يخلط بينها وبين الحكاية الرمزية Fable ويشير المترجمون يخلطونها كما هي مثل د - صمد صبور في « مفاهيم للجملة » وترجموها بمعنى رمزية في معجمه بالمجاز أو القصة الرمزية ، أو القصص الرمزية ، انظر مجدي رمية ، ص ١٠ .

وأنواع التشبيه مثل : التشبيه *Comparison* ، والاستعارة *Metaphor* والصورة اللفظية *Image* ، والصور المجازية *Imagery* وسوف نعرض لكل أسلوب منها على حدة .

أن اللغز *Riddle* عند هيجل يدخل في عداد الرمزية الوجدانية ويختلف عن الرمز ، من حيث أن من ي طرح اللغز يعرف المطلوب أتم المعرفة ، ويختار عن قصد الشكل الذي يضمن على أساسه ، بينا الرموز تبقى على الدوام بلا حل ، فالفن المصري القديم يبدو رمزا يستصعب عيه إيجاد حل له ، بينما اللغز يحل في داخل ذاته حله ، واللغز (٨١) عادة يحمل تركيبة ذاتية ، يحمده فيها صانع اللغز أن تكون مشتقة ومتناغمة ، ويمكن استخلاص الحل ، إذا تم فهم الوحدة على أنها حامل لهذه المحولات المشتقة (٨٢) .

... أما التمثيل الحكائي (القصص المجازي) *Allegory* ، فهو يسمى إلى تمثيل الأفكار العامة تمثيلا حسيا ، يكون في متناول الإدراك ، وهي تلمص عن المدلول بكل الوضوح الممكن ، بأن توفر له غلافا شغافا خارجيا ، وتبقى مدلولات التمثيل المجازي رغم طابعها المجرد مدلولات واضحة ودقيقة (٨٣) .

وإذا كان ف . شليجل يرى أن كل عمل فني هو عبارة عن تمثيل مجازي ، فإن هذا ليس صحيحا إلا إذا كان المقصود به : أن كل عمل فني ينبغي أن يمثل فكرة عامة وأن يتضمن مدلولاً حقيقيا ، لأن التمثيل المجازي *Allegory* وحده لا يكفي لتقديم الفن ، لأنه إذا كان كل قيمة الـ *Allegor* هو إضافة الطابع العمومي على الأحداث الفردية ، فإن كل حدث في العالم الإنساني يتضمن قدرا من العمومية ،

(*) يرجع اللغز *Riddle* أو (الغزوة) إلى عهد بعيد في صوره الأدبية . فلهذه مستملا مثلا في الأساطير الآشورية واليونانية القديمة ، حيث تصور السنة على سبيل المثال - شجرة لها اثنا عشر فصلا ، ويولد الواحد تلو الآخر ، ثم يلد من جديد ، والألفاظ القديمة كانت ذات صلة بالرمزية والمجاز ، ويرى هيجل أن اللغز يدخل في فن الكلام ، ويمكن أن يجد له مكانا في الفنون التفكيرية وفي هندسة الحقائق ، حيث يرسم اللغز الذي يتطلب حلا ، وينتسب اللغز - في أصوله التاريخية - إلى الشرق بوجه خاص ، وإلى العلية الانتقالية من الرمزية الملمعة والفلسفة إلى الحكمة والضمومية الاقرب إلى الفن ، واستطاعت شعوب باكملها ممارسة هذا النوع والتفنن فيه مثل العرب والإستغنايين .

Ibid : p. 388.

(٨١)

Ibid : p. 4/1.

(٨٢)

وهذه التجريدات موجودة سلفاً في الوعي ، دونما حاجة إلى تجشّم عناء فعل التجريد ؛ وهي تجريدات نظرية عاذية لأفضل للفن فيها . وانتقد هيجل ما كتبه « فنكلمان » (١٧١٧ - ١٧٦٨) عن التمثيل الحكائي . وبين أن « فنكلمان » يخلط بين التمثيل الحكائي والرمز . ويرى « هيجل » أن النحت لا يستطيع أن يستقضى عن التمثيل الحكائي . لا سيما من النحت الحديث الذي يستخدمه لإبراز العلاقات المميزة للفرد الذي يراد تمثيله (٨٣) . وينتمي التمثيل المجازي - بشكل عام - إلى الفن الرومانسي في العصر الوسيط ، لأن العصر الوسيط كان يخلط بالموضوعات التي لها إبعاد كلية ، ويريد الفنان أن يضيء عليها شكلاً يقربها من التمثيل الحسي . فمثلاً المنراء والمسيح وأعمال الرسل ومبائيرهم هي موضوعات أقرب للتصورات المجردة والعامة ، والتمثيل المعنوي لن يكون له في هذه الحالة سوى أهمية ثانوية ، ولذلك فالتمثيل المجازي هو الشكل الأمثل لتصوير مثل هذه الموضوعات ، ولذلك نجده دائماً في الكوميديا الالهية يلجأ لاستخدام التمثيل المجازي .

- أما الاستعارة *metaphore* فهي تشتمل على جميع خصائص التمثيل المجازي ، بمعنى أنها تعبر عن مدلول واضح - في ذاته - بواسطة ظاهرة مقبوضة من الواقع المعنوي تشبه له وهناك صلة ما بينهما ، وإذا كان التشبيه يقوم على الانفصال بين المدلول أو المعنى وبين الصورة فإن هذا الانفصال غير الموجود في الاستعارة ، ولهذا يرى أرسطو أن التشبيه ينطوي على كيف لا وجود له في الاستعارة (٨٤) ، فالتمثيل الذي يعتمد على الاستعارة ليس له سوى وجه واحد هو الصورة ، أما المدلول بالمعنى المحدد له فإنه ينبثق من المجموع مباشرة الذي تؤلف الصورة جزءاً من أجزائه ، ومن أمثلة الاستعارة عبارات ، « بحر من النعم » أو « فضاة الوجبات الربيعية » . ولذلك لا يمكن فهم هذه التضمينات إلا بمعناها المجازي وليس بمعناها الحقيقي ، والسياق الكلي للنص أو الجملة التي توجهنا مباشرة نحو هذا التأويل المجازي . وهناك أنواع وأشكال مختلفة من الاستعارة (٨٥) ، ويرى هيجل أن كل لغة بما هي لغة تنطوي على عدد

Ibid : p. 491.

(٨٣) المرجع السابق :

Ibid : p. 408.

(٨٤)

(*) عرف الناقد الإنجليزي I. A. Richards ، ريتشاردز ، عناصر

الاستعارة وأنواعها في كتابه فلسفة البلاغة The Philosophy of Rhetoric

(١٩٦٢) ، فالاستعارة عنده عملية تماثل بين المعنى Tenor والمركبة Vehicle

تحت تأثير عنصر ثالث هو الأساس Ground ، وهو العنصر التجريدي المعنوي للبحث ،

علاقات تشابه صريحة بينه وبينها . والصورة هي عبارة عن اقتران ظاهريين أو حالتين مستقلتين تقوم إحداهما بدور المدلول ، وتتولى الأخرى وضع هذا المدلول في متناول الإدراك ، وأفضل مثال لذلك قصيدة « جوته » المروفة باسم « نشيد محمد » (٨٨) ومضمون هذه القصيدة هو تصوير جوته لسيدنا محمد ، ورسائله على أنها مثل صورة النبع الذي ينبثق من الصخر ، وتتلفق عيونه ، ثم يسقط ويهاود انبثاقه من جديده في الهول في شكل ينابيع ، وجداول فواره . وعنوان القصيدة هو وحده الذي يشير الى هذه الصورة الباهرة التي تمثل الظهور المفاجئ لمحمد ﷺ وسرعة انتشار دينه واجتماع الشعوب بطوع ارادتها تحت لواء عقيدة واحدة (٨٩) .

— اذا كانت الاستعارة والصورة تشخصان المدلول ، دون أن تفصحا عنه ، بحيث نجد أن كيفية اقتران الصور والاستعارات هي وحدها التي تدل مباشرة على ما يعنيه هذه الصور والاستعارات فإن في التشبيه Simile ، نجد أن الصورة والمدلول كل منهما منفصل عن الآخر ، تمام الانفصال ، وكل منهما له وجوده المستقل ، وأن تفاوت أحدهما عن الآخر في وضوحه ، ولكن بعد انفصالهما يقدران صلات وأواصر وذلك لما بينهما من تشابه . وقد يبدو التشبيه وكأنه تكرار محض ، بينما اللذان يستخلصه — في الحقيقة — لكي يثبت الحياة في وصف ما ، أو لرفع درجة وضوحه ، وكثرة التشبيهات في الشعر ، ثقله ، وقد تجعله منفرا ، على عكس الاستعارة والصور اللتين يحتاجهما الشعر . ويدل التشبيه على قدر من الجرأة في التخيل بمعنى أن ينشط آزاء موضوع ما ، أو مدلول ما ، لكي يجلب الى هذا الموضوع أشياء بعيدة عنه كل البعد خارجيا ، لكي يجذبها الى دائرة مضمون واحد ، ولكي يثرى المضمون بعالم غنى من الظواهر المتنوعة (٩٠) . وتعتمد قدرة الخيال على ابتكار الأشكال وجمع الأشياء المتنافرة في حزمة واحدة من خلال التشبيه (*) ويميز هيجل بين « التشبيه الفني » ، و « التشبيه الملحمي » ، فالتشبيه الفني ينجم

Ibid : p. 408. (٨٨)

Ibid : p. 409. (٨٩)

Ibid : pp. 410-411. (٩٠)

(*) في معرض مناقشة هيجل لقضية استخدام التشبيه على لسان الأشخاص في المسرحيات يرد هيجل ، على الرأي الذي ينتقد « شكسبير » لأنه يكثر من استخدام التشبيه على لسان أبطاله . بينما هم في ذروة الالم ، بأن التشبيه عند « شكسبير » يمثل درجة من درجات التحرر ، والتشبيه هو ضرورة على المستوى الداخلي للشخصية لتجاوز ما يحتمل في داخلها ، وله ضرورة لنية في أنه يعبر لدى المثالي الإحساس بالألم .
See : Hegel : op. cit. p. 410.

عن عاطفة مستفرقة في محتواها ، ولذلك تحاول أن تعبّر بعمان جديدة عما يختلج في داخل النفس ، بينما التمسيسي الملمحي الذي يكثر لدى هوميروس - بوجه خاص - يهدف إلى صرف الانتباه عما يختلج في النفس من فضول وتوقع ليجملنا نركز على الابتكارات الهادئة والجميلة .

ويمكن أن توجه النقد إلى هيجل في عرضه لهذه الصور والأماليب الفنية ، فرغم أنه أدخلها في منهجه العام لتطور الفن ، إلا أنه لم يصف جديدا إليها ، ويبدو حديثه في هذا الجزء ، وكأنه يكرر ما سبق أن ردهم النقاد وعلماء البلاغة من قبل ، دون أن يضيف تحليلا جديدا ، وقد يرجع هذا إلى أن هذا الكتاب - « الاستطيقا » - كان في الأصل مجموعة من المحاضرات ، وبالتالي فهو يحتمل التفصيل لكل جزئية من الجزئيات .

ويختص هيجل حديثه عن الفن الرمزي بالحديث من أشكال الفن التي تتميز بالاتصال التام بين المضمون والشكل ، مما أفضى إلى انحلال الفن الرمزي ، ففي هذه المرحلة ، نجد مدلولاً ، أو مضموناً مكتملاً ، ولكن بدون شكل ، وهذا ما نجده في « الشعر التعليمي » و « الشعر الوصفي » ، حيث نجد فيهما الشكل متعارضا تماما مع المدلول أو المضمون ، والقصيدة التعليمية *Didactic Poem* هي عبارة عن مدلول مكتمل ، وشكل فني ملتصق به من الخارج ، والجانب الخارجي ليس له أي دور في تشكيل المدلول ، فالشاعر حين يكتب « قصيدة تعليمية » ، لا يأخذ من الشعر سوى هذا الوزن أو ذلك ، ويعتمد على لغة متكلفة ، ويكثر من الصور والتشبيهات ، ولكنه لا ينفذ إلى المضمون ويشكل معه وحدة واحدة ، وهذا ما نجده في قصيدة لوقراسيوس *Laetius* « في الطبيعة » ، حيث يعرض فيها فلسفة الطبيعة الإبيقورية (٩١) . أما الشعر الوصفي *Descriptive Poetry* فهو يختلف عن الشعر التعليمي ، لأنه لا يبدأ من مدلولات مكتملة في الوعي ، وإنما يبدأ من أسماء خارجية كالمنظر الطبيعية أو فصول السنة ، يتخلها موضوعات مأخوذة في ذاتها ، ويصف ظاهرها الخارجي دون أن يضيف أي عنصر روحي ، ولهذا فالشعر الوصفي لا يقدم سوى مظهر واحد من مظاهر الفن الحقيقي ، أي مظهره الخارجي ، الذي يعبر عن واقع الروح (٩٢) .

ولهذا يرى هيجل أن الفن ينتهي مع التمسك بهذين النوعين التعليمي والوصفي ، لأن الفنان يحاول إيجاد الصلة بين الواقع الخارجي

Ibid : p. 423.

(٩١)

Ibid : p. 424.

(٩٢)

وبين ما هو متصور داخليا ، كمدلول بين الكل المجرد وظاهره العيني الواقعي ، لأن العمل الفني يصجز عن إعطاء تمثيل مطابق لموضوعه الأساسي ، لابد أن يتخذ شكلا غير مناسب . وإذا أردنا أن نحقق هذا فعليا أن نودع الرمزية لأنها تعنى الاتحاد غير الكامل بين روح المدلول وشكله الجسماني .

٢ - الصورة الكلاسيكية للفن : The Classical Form of Art

إذا كن هيجل قد بين في « الصورة الرمزية للفن » الانفصال بين الشكل والمضمون فإن التقدم الذي حققه الفن في الصورة الكلاسيكية يمثل في تحقيق الاتحاد بين المضمون وبين الشكل المطابق له . وإذا كنا نلتقي في الفن الرمزي ببيدات الفن ، فإن الفن الكلاسيكي - على النحو الذي ظهر عند اليونان - يمثل تحقيقا لمهية الفن . ومضمون « صورة الفن الكلاسيكي » ليس مضمونا مفارقا ، كما هو الحال في « الفن الرمزي » ، لأن المضمون كان ممثلا من خلال الطبيعي ، الذي يؤخذ كجوهر كلي عام ، بحيث يتفنى عنه فرديته ، لأن الفردية كانت عاجزة - بحكم طبيعتها - عن تمثيل الكلي ، ولذلك تجد في « الرؤية الهندسية للعالم » المضمون المدخل المجرد - في جانب - والواقع المتمد الأشكال للوجود الإنساني والطبيعي - في جانب آخر - وكان الفنان يتقبل باستمرار من جانب آخر ، وهو يشتد به القلق ، لكي يحقق الاتحاد بينهما ، ولذلك انتهى به الأمر - في النهاية - إلى إبداع الفاز *le beau* . ويرجع السبب في ذلك إلى أن الكلي أو الواحد ، الذي يشكل المدلول الأساسي للفن ، في تلك الفترة ، لم يبلغ بعد درجة معينة من البقاء والتميز بحيث يمكن أن يتجسد في شكل شخصي فردي ، وبحيث يمكن تصويره كروح ويمكن تمثيله في شكل حسي مطابق لمضمونه الروحي ، ولأن التجريد الذي يصاحبه على المبدأ المطلق ، ويجعل الواقع الظاهري ، غير الجوهري ، عاجزا عن

(*) بالنسبة لتحديد معنى مصطلح الكلاسيكية عند هيجل ، فإن هيجل يرى أنه يمكن اعتبار كل عمل فني كامل كلاسيكي ، مهما كان طابعه رمزيا أو رومانتيكيا ، لكن ما يميز صورة الفن الكلاسيكي في تاريخ الفن عند هيجل هو التقابل الكامل بين الفردية الحرة داخليا ، وبين الواقع الخارجي ، هذا الواقع الذي من خلاله تتظاهر تلك الفردية . وينطبق المذهب السابق للكلاسيكية على أشكال الفن الخاصة التي تتولى مهمة تمثيل المثال الكلاسيكي ، مثل النحت والشعر المصحى ، ويعبر اتواء الشعر للفناني والأشكال النورية للدراسة (التراجيديات) ، والمهابة (الكوميديا) وهذه الفنون تقدم لنا درجات التطوير لصورة الفن الكلاسيكي ، فإذا كان النحت يعبر عن قمة الفن الكلاسيكي ، فإن بعض أشكال المساء والمهابة تعبر عن انحلال الفن الكلاسيكي لمصلحة في مرحلة أخرى من الفن الرومانتيكي .

إبراز المطلق في شكل عيني محدد . ولهذا فإن بداية الفن الكلاسيكي ترتبط عند هيجل بِنَمُو واستقلال الحرية الفردية للشخص ، لأن الاستقلال الفردي يقر بأقضية الموضوعات والأشياء . ولذلك فإن مضمون الفن الكلاسيكي حر ومستقل ، بمعنى أنه ليس مدلولاً لشيء ما ، بل هو مدلول في ذاته ، ويحمل في نفسه تأويله أيضاً . وإذا أراد الفن أن يبلغ مثله الأعلى ، أي يصل إلى التوازن والانسجام بين الصورة والمضمون . فإن هذا لا يحدث إلا إذا كان المضمون عينياً ، حيث يجد المضمون شكله - وهو المبدأ الذي يظهره - في داخل ذاته . صحيح أن المدلول ملزم بالرجوع إلى الطبيعة ، وذلك لكي يتمكن من السيطرة على الخارج ، الذي لن يكون له وجود موضوعي ، إلا من أجل التعبير عن الروح . ويفضل هذا التداخل بين الروحي والطبيعي ، فإن الزوج الحر الذي يستلخ الفن لأعطائه واقفاً مطابقاً له بحيث يكون فردية - روحية متعينة ومستقلة في ذاتها وتكون ممثلة في شكل طبيعي . ولهذا يشكل ما هو إنساني مركز الجمال والفن الحقيقي ومضمونه (٩٣) . ولذلك لابد أن يكون الإنساني - المراد تمثيله في العمل الفني - فردياً متعیناً ، وتعبيراً خارجياً . ويمكن أن نقول : ما هو طبيعة هذا الشكل المثمن الذي يمكن أن يحقق هذه الوحدة مع الروح دون أن يكون إشارة إلى المضمون المتجسد في هذا الشكل ؟

إن العلاقة التي كانت سائدة في نعت الفن الرمزي بين المدلول والشكل لا تتغير ، إلا إذا أصبح للشكل - في ذاته - مدلول خاصاً به ، وهذا ما يتحقق في الشكل الإنساني ، لأنه وحده القادر على الكشف عن الروحي بصورة حسية ، لأن المادية الخارجية للإنسان تشكل انعكاس الروح ، فكل تكوين الإنسان يتم - بشكل عام - عن طابعه الروحي ، لأن الروح هو الداخلية Inner التي تنتمي إلى الجسم ، بحيث لا يكون للجسم أي مدلول سوى ما تقدمه الروح . ووظيفة الفن هي أن يمتدح الفلاسفة بين الروحي والطبيعي ، وأن يحصل الجسم الخارجي بأعطائه شكلاً حياً ، ممثلًا بالروح ، ويفضل هذه النمط من التمثيل الفني ، فإن الفنان يعتمد عن كل عنصر رمزي في الشكل الخارجي ، لأن صورة الفن الكلاسيكي تضع حداً للتكلف والتشويه والتعقيد الذي تفرضه صورة الفن الرمزي ، لأن الروح حين يدرك ذاته كروح فإن علاقته بشكله المتطابق معه تطوى على هذا الإدراك ، وبالتالي لا يحتاج الفن الكلاسيكي إلى محاولة التشريب التي يقوم بها الخيال بين الروح (المضمون) والشكل الخارجي . وهذا يعني أن النمط الكلاسيكي للفن يظهر حين تصل الروح في تطورها

الى مرتبة التصور من الطبيعة وتسمو عن التجميدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الانساني مظهرا لها ، وعندئذ تترك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية « (٩٤) » ولذلك فان الفن الكلاسيكي يسعى الى التشبيهية فتصور المطلق في ثوب الفردية البشرية ، والنزعة التشبيهية (*) — وهي نزعة تصور الله في صورة بشرية — وتضفي على الآلهة صفات الانسان — وهي النسبة الرئيسية البارزة في الفن الكلاسيكي عند الاغريق ، ولقد سبق لكسينوفان ان احتج على هذه الطريقة في تمثيل الآلهة بصورة بشرية ، وقال : ان هذا معناه ، انه لو وجد بين الاسود نحاتون ، لكانوا أعطوا آلهتهم الشكل الاسدي ، ولكن هيجل يرد على هذا البرأى بمثل فرنسي ، وهو اذا كان الله قد خلق الانسان على صورته ، فقد رد الانسان التحية بمثلها وخلق الله على صورة الانسان (٩٥) .

وقد تحققت — تاريخيا — الصورة الكلاسيكية للفن في الحضارة الاغريقية القديمة ، فالجمال الكلاسيكي بتشكيلاته اللامتناهية من المضافين والموضوعات والأشكال ، كان من ابداع الشعب اليوناني الذي كان يحتل الوسط المتناسب بين الحرية الواعية اللاتنية وبين الجوهر الأخلاقي بمعنى ان الفرد كان حرا ومستقرا في ذاته ، وفي نفس الوقت لم يكن منفصلا عن المصالح العامة للدولة الواقعية وعن الحرية الباطنية ، وكانت الحياة الاغريقية تقوم على المبدأ الذي يؤكد ان جوهر الحياة السياسية يؤلف جزءا حيويا من الحياة الفردية ، الى حد ان الافراد كانوا يعيشون عن الغايات العامة للمجموع لكي تتأكد حريتهم الذاتية - وادى هذا الى وجود انسجام وتوافق بين الأخلاق بما تنطوي عليه من كلية وشمول وبين حرية الشخص المجردة الخارجية والباطنية ، وقد تجل هذا التوافق والانسجام بين الكلي والخاص في جميع الإبداعات التي وعنت فيها الحرية الاغريقية ذاتها وتمثلت طبيعتها ، وتحت تأثير هذا التوافق ، أصبح الشعب الاغريقي يمي روحانيته الفردية ، فأضفى على الآلهة اشكالا عينية ، وحسية ، واتخذ منها موضوعات للحس والادراك . وبفضل هذا التطابق بين الشكل والمضمون ، الكل والفردى ، المتضمن في مفهوم الفن الاغريقي الذي نجده في البحث وفي الميتولوجيا الاغريقية ، أمكن للفن أن يصبح في اليونان أسمى تعبيرا عن المطلق ، وأصبحت الديانة الاغريقية هي ديانة الفن أو الديانة الجمالية (٩٦) .

(٩٤) د. اميره حامى مطر : فلسفة الجمال د مرجع سبق الإشارة اليه .

ص ١٢٠ .

(Anthropomorphism)

Reigel : op. cit., p. 435.

(٩٥)

Ibid : p. 438.

(٩٦)

يرى هيجل أن صورة الفن الكلاسيكي ، التي تعبر عن الاتحاد والانسجام بين الشكل والمضمون لم تتحقق من تلقاء نفسها ، وإنما هي إبداع قد حققه الروح ، فها دام مضمون الفن وشكله كلاهما حر ، فإن الدور الذي يلعبه الفنان في صورة الفن الكلاسيكي يختلف عن الدور الذي لعبه فيما مضى ، لأن إنتاجه - هنا - هو إنتاج إنسان يعرف ما يريد ، ويستطيع أن ينفذ ما يريد ، بمعنى أن الفنان الخالق في الفن الكلاسيكي ، لديه فكرة واضحة عن المضمون الجوهرى الذى يريد التعبير عنه ، كما لديه الأسلوب والقدرة الفنية اللازمة لتحقيقه . ويشرح هيجل السمات التى تميز هذا الدور الذى يقوم به الفنان في الفن الكلاسيكي ، وأول هذه السمات : أن الفنان الكلاسيكي حر ، لأنه من ناحية مضمون العمل الفنى ، لا يعيش القلق الذى يمانيه الفنان في الفن الرمزى ، الذى يكون همه الأول هو العثور على مضمونه وتوضيحه ، بينما الفنان الكلاسيكي يجد مضمونه جاهزا ، وهو يثمر على مادته في المستقلات الشمية ، وفي الأحداث التى يشهدها ، والتى تثبتتها العرفات وتنقلها الأمثال ، ولذلك يشعر الفنان بحرية أمام هذه المادة الموضوعية ، فالمضمون الجاهز - هنا - يعنى أن الفنان لا يسعى إلى خلق مضمون محدد يقوم بتنظيمه الفنى ، بينما يجد الفنان الكلاسيكي يضع يده على أى موضوع ويعرضه بجله حريته . ولذلك فقد اقتبس الفنانون الأغريق موضوعاتهم من منهل « الديانة الشمية » ، وكذلك شعراء التراجيديات لم يبتكروا المضمينات التى قدموها ولكن قد يقال أن الفنان في فن الجليل Sublime Art

قد يجد المضمون جاهزا ، ولكن الفرق - هنا - هو أن موقف الفنان في فن الجليل - يبدو مجردا من الذاتية والاستقلال الفردى ، بينما الفنان الكلاسيكي يمتلك تلك الفردية الجوهرية الحرة التى تؤلف مفهوم وماهية الفن الكلاسيكي (٩٧) .

والسمة الثانية التى تميز الدور الذى يقوم به الفنان في الفن الكلاسيكي ، هي أن هذا الفنان حين يجد مضمونه جاهزا ، فإنه لا يبتار بين الأشكال المختلفة التى يمكن أن يعين - من خلال المضمون ، وأيضاً لا يترك لنفسه ولخياله العنان - كما هو حال الفنان في الفن الرمزى - وإنما يحدد نفسه بحيث أن المضمون - ذاته - هو الذى يعين - في الفن الكلاسيكي - شكله بجله الحرية ، بحيث يبين الفنان وكأنه ينفذ ما هو متضمن سلفا في الفكرة ، ولذلك يحذف الفنان الكلاسيكي كل ما يبدو غائويا في الشكل ، ويطور المدلول - المضمون - الذى يتبناه إذا أراد

تطوير الشكل ، ولهذا فهو لا يقيد نفسه بمضنون ثابت وساكن (٩٨) .
والسمة الثالثة أن الفنان الكلاسيكي يصل لصالح ديانة شعبه وولاده ،
إذ يستخدم حرية الفن ، ليحصل المعتقدات الدينية والتمثيلات الأسطورية
الكثيرة وضوحاً ودقة (٩٩) (١٠٠) والسمة الرابعة التي يتميز بها الفنان
الكلاسيكي ، هي أنه يمتلك مهارة فنية عالية ، لأن الفن الكلاسيكي
يفترض مستوى مرتفعاً من الكمال الفني لدى الفنان ، بحيث تجعل تبعية
المادة الحسية لأوامر الفنان شيئاً ممكناً ، لأن هذه المهارة العالية في تحت
الأحجار الصلبة مثلاً ، تجعل الفنان قادراً على تنفيذ كل ما تقضيه الروح ،
وكل ما يطابق تصوراته . ولذلك لابد أن يكون أسلوبه اليدوي متقناً
للمغاية . لهذا لا يمكن أن نتصور أن تماثيل النحت اليوناني يمكن تنفيذها
بدون مهارة يدوية عالية . ولهذا يمكن اعتبار كل تمرين وتدريب على
تطوير المادة الوسيطة للفنان هو تقدم يرافق تقدم المضمون والشكل .

والحقيقة رغم تأكيد هيجل على أهمية الدور الذي يلعبه الفنان في
الفن الكلاسيكي إلا أنه لا يرى أن الفن الكلاسيكي طفرة منعزلة من تطور
الفن ، وإنما هو يربط ما بين صورة الفن الرمزي وصورة الفن الكلاسيكي ،
بحيث يمكن القول بأن الفن الكلاسيكي هو نتيجة للتطور والصيرورة التي
مر بها الفن الرمزي . ولهذا فهو يرى أنه لا يمكن أن نصل إلى صورة
الفن الكلاسيكي ، إلا إذا تتبعنا تطور نمط التمثيل الرمزي ، الذي يقضي
إلى الكلاسيكية ، فهذا التقسيم للفن الرمزي باتجاه الفن الكلاسيكي لم يكن
ممكناً أن يتم ، إلا بفضل تكثيف المضمون ونسأمية إلى الفردية الواعية
التي تستخدم في التعبير عن نفسها الجسم الانساني التي تلعب فيه الحياة
والروحية .

ولهذا يعرض هيجل في الجزء الأول من حديثه عن صورة الفن
الكلاسيكي ، الشروط التاريخية التي أدت إلى ظهور الفن الكلاسيكي ،
ويعني بهذه الشروط المقدمات اللازمة والضرورية التي أدت إلى ظهور
الفن الكلاسيكي ، - وهذه الشروط - قد تحققت بعد أن تغلب الإنسان
على كل ما هو سالب ونافٍ للتمثال الكلاسيكي ، أي تجاوز كل ما يمارض

Ibid : p. 439.

(٩٨) انظر :

(*) يرى هيجل أن التطور الذي أحرزه الفن الكلاسيكي كان في إطار ديانة ما ، بمعنى
أننا لا نستطيع أن نفهم الفن المصري القديم دون فهم عميق للديانة المصرية القديمة ،
لأن الديانة المصرية القديمة تظهر في رؤية الإنسان المصري للعالم ، وبالتالي فهي محسوسة
عن الأشكال الخارجية التي بدا بها الفن المصري لا سيما نماذج التماثيل الهائلة الحجم
في النحت المصري .

Ibid : p. 446.

(٩٩)

تحقيق وحدة الشكل والمضمون وتتبع - في الجزء الثاني - صيرورة وتطور الفن الكلاسيكي ، منذ بداياته الأولى ، حتى يصل الى المثال الحقيقي للفن الكلاسيكي الذي يمثل في عالم الآلهة الاغريقية فيدرس تطوره - من زاوية - الفردية الروحية ، ومن زاوية الشكل الحسي الذي يرتبط بها مباشرة وفي الجزء الثالث يمرض لانحلال صورة الفن الكلاسيكي ، حيث نجد الذاتية لا تجد في الاشكال المبدعة حتى ذلك الحين تميرا عن الواقع كما يتصوره ، ولهذا تستلهم مضمونا مستعارا من عالم رومي جديد ، وهذا ما يفتح لنا ابواب مضمار آخر هو مضمار الفن الرومانتيكي (١٠٠) .

عملية تشكيل النمط الكلاسيكي في الفن : (The Process of Shaping the Classical Art Form).

حين يحلل هيغل صيرورة أشكال صورة الفن الكلاسيكي ، فانه لا يقدم تاريخا للفن فحسب وانما تاريخا للدين والعرف والقصاؤون والأوضاع الاجتماعية والسياسية ، أي تاريخا للحضارة ، ولهذا تكرر القول ، أن الفن عند هيغل هو الحضارة ذاتها ، وليس هناك انفصال بينهما ، وإذا كان هيغل يرى أن صورة الفن - أي فن - تتحدد برؤية الانسان للعالم ، التي اتخذت - في البداية - صورة الدين ، فان الوصول الى الفن الكلاسيكي ، يقتضى تحليل الصورة التي آلت الى اليونان عن الدين (١٠١) ، بحيث صار الفن تميرا عن الدين ، وأصبح الجمال هو الديانة التي تدين بها اليونان ، في ظل الفردية الروحية ، ولهذا فان السؤال الأول الذي يطرحه هيغل في بداية حديثه عن صيرورة أشكال الفن الكلاسيكي هو : هل اقتبس الاغريق ديانتهم من شعوب أخرى ؟ ، أم كانت من انتاج بيئتهم الخاصة ، وتكمن أهمية هذا السؤال في تحديد مضمون الديانة اليونانية ، ولأن الله كان - في هذه المرحلة التاريخية - من تاريخ الإنسانية ، هو الذي يطرح لنا رؤية الانسان للعالم وللمطلق. وبالتالي يتحدد الشكل الفني والمضمون الروحي بناء على هذا الدين (١٠٢) .

ولا ينفي هيغل وجود صلات أو تأثير لشعوب الشرق ودياناتها على الاغريق ، ولكنه يرى أنه لا يمكن أن نرد الميثولوجيا اليونانية بكاملها الى شعوب آخر ، لأن العلاقة بين الاغريق وغيرهم من ديانات الشعوب الآخر

Ibid. p. 442.

(١٠٠)

Ibid. p. 443.

(١٠١)

Ibid. p. 443.

(١٠٢)

كانت متعارضة ، أو على حد تمييزه علاقات تحويل سلبي Negative Transformation . ويقصد بهذا ، أن اليونان حين اقتبسوا بعض الأفكار والعناصر من الشرق وعصر بشكل خاص (*) ، فانهم كانوا يقومون بتحويل في العناصر الجوهرية للعناصر المكتسبة ، أى إعادة صياغة وتمثل لهذه العناصر بحيث تكون متفقة مع الروح اليونانية ، وتكون مطابقة للمثال ، ولهذا فإن تاريخ الدين من الشرق الى اليونان ، هو الذي يحدد صيرورة تكون الفن الكلاسيكي ، بمعنى أن اختيار الفن الكلاسيكي للجسم الانساني ليكون مطابقا للمضمون الروحي قد مر عبر ثلاثة مراحل : اولها مرحلة انحطاط الحيوان The Degradation of the animal وثانيها : الصراع بين الآلهة القديمة والجديدة بعد تجاوز إلههم العنصرية ، وثالثها المرحلة التي تعبر عن الدين اليوناني ومصابره (١٠٣) .

١ - إذا كانت الحيوانات لدى الهنوس والمصريين مقدسة ، وتحتل الهيئة الحيوانية مكانة الصدارة في التمثلات الفنية ، لأن هذه الشعوب - كانت - ترى فيها تجسيدا للآلهي ، فإن الخطوة التالية نحو الفن الكلاسيكي كانت هي خفض القيمة السلمية والمكانة التي تمتعت بها الحيوانات ، ولذلك فإن التعبير عن انحطاط الحيوان كان هو مضمون التمثلات الدينية ، والابداعات الفنية في اليونان ، وهذا ما يوضحه هيجل من خلال ثلاثة أمثلة : اولها : حين كان يقدم الحيوان قربان Sacrifice للآلهة ، ويفسر هيجل تقديم القرابين للآلهة ، بأنها تظهر عزوف الانسان عن الموضوع الذي ينزله لآلهته ويحظر على نفسه استئصاله ، ويلاحظ هيجل في هذا أن القرابين كانت لها سمة خاصة لدى الاغريق ، ويستشهد في ذلك بما ورد في الاوديسا (النشيد الرابع عشر والنشيد الرابع والعشرون) حيث كان الاغريق يتركون القرابين من الحيوانات لتلتهمها النار ، وحاول بروميثيوس Prometheus أن يحصل من الآله على الأذن بالآي لاستهلاكهم الخاص (*) وهذا يعني أن الاغريق لا يقتلون الحيوانات

(*) يذكر هيرودوتس أن هوميروس وهوميروس هما اللذان خلفا الآلهة الاغريقية ، ولكنه كان يضيف في أثناء حديثه عن هذا الآله في ذلك أنه من أصل مصري .
See : Hegel : op. cit., p. 446.
Ibid : p. 44-46

(١٠٣)

(*) هناك أسطورة وجدت في الاوديسا تروي أنه قد نجح هيلان ، وشرق كيدامبا ، ولف عظام المعالجين في كيس من جلد الحيوان ولف اللحم في كيس آخر مماثل للآخر ، ونزك لتكبير الآلهة أن يختار بينهما لفظا ، واختار كيس العظام ، وهكذا بقي اللحم محبوسا للانسان ، ولكن كبر الآلهة حرم الانسان من استخدام النار لتضاج اللحم ، اسرى بروميثيوس النار وطار ليجعلها الى الانسان
See : Hegel : op. cit., p. 446

كاملة كزايبي ، وإنما يقدمون لهم الأجزاء التي لا تصلح للاستهلاك الأدنى ،
وثانيهما : أن الميثولوجيا الإغريقية حافلة بمطابقة الإنسان للحيوان ،
فكان يضاف على الإنسان صفة البطولة حتى يقضى على حيوان يمثل تهديدا
للإنسان ، مثل خنق هرقليس لأسد نيمبوس Nemean ، وقضاءه على
اففوان ليرنان Lernaean (وهي أقصى خرافى بسيمة رؤوس ، تعاود
نموها كلما قطعت الا اذا قطعت كلها بضربة واحدة) ومطابقة خنزير
ارمنثيا البرى Brymthian Boer (١٠٤) ، وهكذا نجد احتقار الإغريق
للحيوانات لأنهم كانوا يعتبرون أن القضاء على بعض الحيوانات هو عمل
باهر يرفع إبطاله الى مصاف الآلهة ، بينما كان القضاء على بعض الحيوانات
لدى الهنودس يعد جريمة عقوبتها الموت . وثالثها : أن مسخ الإنسان
الى الحيوان كان عقابا على الجريمة التي يقوم بها الإنسان ، وهذا التصور
عن مسخ الكائنات لدى الإغريق كان تقيض التصور المصرى عن العالم
الحيوانى وتقويض العبادة المصرية القديمة لبعض الحيوانات ، لأنه ينطوى
- لدى الإغريق - على موقف سلبي من الطبيعة لأن الحيوانات والعالم
اللاعضوي تمد بمثابة تكوس وانحطاط للانسانى ، بينما نجد المصريين
قد رفعوا آلهة الطبيعة الى مرتبة الحيوانات تكريما لها (١٠٥) ، وبين
يعنى أن هناك اختلافا جوهريا بين مفهوم مسخ الكائنات الإغريقى ، وبين
هذا المفهوم - ذاته - لدى المصريين ، فالمسخ عند اليونان عقاب عن جريمة
منكرة على أساس أنه الوجود فى الشكل الحيوانى هو وجود بائس وتمس
وؤلم ، ولا يطبق الإنسان الاستمرار فيه طويلا ، بينما مسخ الكائنات
عند المصريين القنماء هو مكافأة عن فعل طيب ، أى رفع للإنسان الذى
يسمو بتحواله الى حيوان ، الى مرتبة أعلى ، ويؤرد هيجل نماذجا عن
الميثولوجيا الإغريقية والمصرية للتدليل على صحة رأيه ، ولكي يؤكد أن
الآلهة لدى اليونان لا تتخذ شكل الحيوانات الا من قبيل الإذلال أو نتيجة
للخوف والجبن ، فمثلا كان المجل « أيبس » يصب لدى المصريين بوصفه
الها ، يجسد قوة الطبيعة التي تجسد الشمس ، بينما كان المجل عند
اليونان يمثل الرعب . أما الأساطير التي تجمع بين الانسانى والحيوانى
فى مصر واليونان ، مثل تمثال « أبو الهول » ، و « قنطورس » (وهو كائن
خرفى نصفه إنسان ونصفه حصان) ، فنلاحظ فى الفن الإغريقى ، أن
الجانب الحيوانى يعبر عن الجانب الأدنى والغريب عن الروح ، بينما
الجانب الانسانى يعبر عن الروح ، وهكذا يتبين لنا أن الشكل الحيوانى

Ibid : p. 447.

(١٠٤)

Ibid : p. 448.

(١٠٥)

فى الفن الكلاسيكى قد تغير وضعه تماما ، فلم يعد يعبر عن القيم الايجابية والمطلقة وانما أصبح يعبر عن كل ما هو قبيح وشرير وطبيعى (١٠٦) .

٢ - يبين هيجل أنه اذا كان الفن الرمزى قد شخص المطلق من خلال الظواهر الطبيعية مثل الشمس والنيل والبحر والأرض وصيرورة التناسل ، فان هذه الظواهر كانت موضوعات ذات طابع الهى ، بينما نجد الفن الكلاسيكى قد شخص المطلق فى فرديات روحية ، وهذا يعنى أن المثال الكلاسيكى لم يتشكل ولم يتكون الا نتيجة للالفاء التدريجى لكل ما هو سلبى فى الشكل الذى تظهر به الروح ، ولذلك كانت المهمة الأولى للميثولوجيا الاغريقية هى تحويل وتبديل الجانب الطبيعى الذى كان يسيطر على التمثلات الدينية الاغريقية ، التى كانت بمثابة الشروط التاريخية لنشأة الفن الكلاسيكى ونموه ، فهذا لا يعنى أن يقدم دراسة تفصيلية وتاريخية للتمثلات المتنوعة والأشكال المتعددة للميثولوجيا الاغريقية ، فهذا هو اهتمام عالم الأساطير والانثروبولوجيا وانما يهتم بتقديم المراحل الأساسية فى تحويل التمثلات الدينية القديمة الى الوجهة الجديدة لها ، وإبراز الصور الهام التى لعبت هذه المراحل فى تكوين الفن الكلاسيكى ومضمونه . ولذلك يقول هيجل :

« نستطيع أن نشبه الطريق الذى سيكون علينا أن نجتازه لنصل الى الفن الكلاسيكى ، بالطريق الذى سلكه تاريخ النحت ، فالنحت هو الذى أعطى للآلهة تمثيلا يجعلها قابلة للادراك الحسى ، لأنه يطيها شكلا محددا ، ولهذا فالنحت هو الذى يؤلف المركز الحقيقى للفن الكلاسيكى » (١٠٧) .

ويعرض هيجل للمراحل التى مرت بها الديانة اليونانية من خلال عرضه لثلاثة موضوعات هى : النبوة أو الشخص الموحى اليه Oracles (١٠٨) ، ثم حديثه عن السمات التى تميز الآلهة الجديدة عن الآلهة القديمة ، ثم حديثه عن هزيمة الآلهة القديمة . وفى الموضوع الأول ، يوضح العلاقات والأشكال التى كانت تتجلى بها الآلهة للبشر ، وكانت فى البداية الصوت مثل هيسس أوراق شجرة السندباد المقدسة ، وخرير

Ibid . p. 453 .

(١٠٦)

Ibid . p. 456 .

(١٠٧)

(*) كان وسط الرضى - فى البداية - هو للصوت الطبيعى المباشر ، ثم أصبح الانفصال .

الماء ، والصوت الذي يصدر عن وعاء من البرونز كلما طرقته الريح .
وبالإضافة الى هذه الأصوات الطبيعية والمباشرة ، فإن الإنسان - ذاته -
يصبح وسيطاً للوحي ، وذلك حين يفارق الإنسان حالة التفكير اليقظ التي
لا يخضع فيها الى ملكة فهمه وعقله ، ليستغرق في حالة من الإلهام ،
يمتزج فيها بالطبيعة ، مثلما كان يفعل فيثون دلفي Delphi (وهو معبد
مشهور لابولون ، حيث كان الثعبان الخرافي فيثون ومسيط وحيه)
ينطق بأمور الخيب ، حين تسكره البخور (١٠٨) . ولأن الإله كان يتبدى
- في هذه المرحلة - من خلال الوسيط ، فلقد كان الشكل الذي يفصح
به الإله عن إرادته كان مبهماً ، لأنه عبارة عن صوت ، أو اجتماع أصوات ،
والفاظ متنافرة ، لا يربط بينهما أى رابط ضروري ، وفي هذا الشكل
المبهم ، واللامحد ، يتبدى المضمون الروحي غامضاً بحدوره ، ويحتاج الى
تأويل وتفسير . فالإنسان حين يتلقى كلمات الإله ، أو إشارات يفهمها
على نحو معين ، وحين يفعل ما يؤمر به ، ينشأ في داخله صراع بين المعنى
الذي فهمه من كلمات الرب ، والمعنى الباطن لها ، ولهذا كان التفسير
المسرحي - الذي يعبر عن الصراع - هو الذي يعبر عن وسطاء الوحي
والعرائف في الفن الكلاسيكي .

وفي الموضوع الثاني ، وهو عن : ما يعين الآلهة الجديدة عن الآلهة
القديمة ، يرى هيجل أن هناك نوعين من الآلهة لدى الاغريق ، النوع
الأول وهو الآلهة القديمة ، وهو ليس لها مجرداً من كل طابع حسي ،
كما في تصور فن الجليل للخالق ، بل هو تصور يضع فيه بداية تكون
الأشياء آلهة طبيعية أو بتعبير أدق قوى الطبيعة الصامة مثل Chaos
« المادة الأولى » ، وأورانوس Cronus السماء وجايا Gaia الأرض وإيروس
Eros الحب ، وكرونوس Uranus الزمن ، ومن هذه الآلهة تنحدر قوى
أكثر تحلداً مثل هيليوس Helios الشمس والنور ، وأوقيانوس Oceanus
البحار (*) وهذه القوى تصبح هي الأساس الطبيعي للآلهة اللاحقة التي
تتفرد روحياً (١٠٩) ، وهكذا نرى أن الخيال الاغريقي قد ابتكر أساطير
عن نشأة الآلهة ، وأخرى عن نشأة الكون ، وتكون الآلهة الأولى ، لا تزال
ذات طابع لا محظود ولا متناهي ، وبالتالي تشتمل على الكثير من العناصر

ibid : p. 487 w

(١٠٨)

(*) لابد أن نوضح أن هيجل - عكس ما هو شائع - يطلق على إيروس « الله
الحب » ، لأنه ليس لدى الاغريق فصل بين الشمس والله الشمس وإنما هيليوس هو
الشمس ، فهذه الاسماء هي أسماء للقوى الطبيعية المختلفة وليست تثالفاً لها ، لأنه لو
كان هذا الفصل موجوداً لكأنت الآلهة الاغريقية مجرد تمثيل رمزي .

ibid : p. 480.

(١٠٩)

الرمزية ، فالآلهة القديمة هي قوى أرضية أو كوكبية بلا مضمون روحي ، أو أخلاقي ، وهي من سلالة هائلة ومتوهشة ، وتشبه الآلهة التي خلقها الخيال الهندوسي ، مثل « فروندي » الرعد « وسيتروب » ، القوة ، و « برياروس » عملاق له خسين وأسا ومئة ذراع ابن السماء والأرض ، وتضخ الآلهة القديمة لسلطان أورافوس ثم لسلطان كرونوس ، هذا المارد الرئيسي الذي يمثل الزمن ، ولتتهم أولاده جميعا ، مثلما يقضي الزمن على كل ما يولد منه . ويلاحظ هيجل أن هذه المجموعة من الآلهة القديمة تضم قوى الطبيعة بالإضافة إلى القوى التي تسيطر على العناصر وتحكم فيها . وتعتبر اسطورة بروميثيوس Prometheus (٣) - من وجهة نظره - هي النقطة التي تسجل الانتقال من الآلهة القديمة إلى الآلهة الجديدة ، ولهذا فهو يوليها اهتماما خاصا ، فيروميثيوس يشبه كيرسيا Ceres إله الزراعة عند الإغريق ، يحسن إلى البشر ويساعدهم .

والتمييز هنا واضح بين النار التي حملها بروميثيوس للبشر ، وبين ما يمكن الحصول عليه بواسطة لتهارة في العمل وطريق المخابز ، ولقد أتاح - هذا - للبشر إمكانية اشباع حاجاتهم الحيوية المباشرة ، بينما لم يحمل بروميثيوس للبشر الحكمة السياسية التي تتيح للبشر تنظيم حياتهم تنظيميا سياسيا يساعدهم في تحقيق غايات روحية تتصل بالأخلاق والقانون ، والحقوق والملكية والحرية والحياة الجماعية ، وبالتالي فإن بروميثيوس علم البشر فقط كيفية السيطرة على أشياء الطبيعة واتخاذها وسائل لاشباع الحاجات الانسانية ، ولذلك ، مادام بروميثيوس لم يلقن البشر أشياء ذات طابع أخلاقي وروحي ، ولهذا فإن هيجل يدرجه في عداد الآلهة القديمة . بينما هيفائستوس يعد من الآلهة الجديدة ، لأنه علم

(*) وابت اسطورة بروميثيوس في مقابلة : بروتاغوراس Protágoras فلاطون في الكتاب الأول ، القسم الأول ، وملخص الاسطورة انه بعد ان خلقت الالهة المخلوقات الفانية من التراث والنار ، قررت قبل ان تظهر للنور كليف بروميثيوس وايبميثيوس بان يوزعا القوى فيما بين هذه المخلوقات - قبل ان تظهرها للنور ، بحيث يوائم حاجة كل منها ، ولكن ايبميثيوس رجا بروميثيوس ان ياتم وحده بالتوزيع ، ثم حينه هو النظر فيه فيما بعد ، ولكن ايبميثيوس أخطأ ، وركز كل القوى في الحيوانات ، ولا حظ بروميثيوس ان سائر المخلوقات الحية قد تولدت - بكل حكمة - بكل ما هو ضروري لها ، الا الانسان الذي بقي حائرا ، بلا حماية أو اسلحة يدافع بها عن نفسه ، وخرج الانسان إلى النور ، ولهذا فكر بروميثيوس في وضع علم هيفائستوس والثيا في خدمة الانسان بواسطة النار ، لأن العلم وحده لا جدوى منه ، ولا يمكن استغداه بدون النار . وهكذا أعطى بروميثيوس النار للانسان لكي يكتسب الحكمة اللازمة للحياة ، لكنه لم يمت للناس الحكمة السياسية التي كانت في حوزة كبير الآلهة وحده ، واكتفى - أي بروميثيوس - بفعل خمسة مقام هيفائستوس والثيا ووميها للبشر ، وعرب على فعلته . فطلب للصوص ، بأن قيد إلى جبل ، حيث كان هناك نسر يأكل كبده المتجدد باستمرار .

See : Hegel : op. cit., p. 461.

الانسان استخدام النار في الفنون المختلفة مثل طرق المعادن ، وكذلك كيرسيا Ceres علم الانسان الزراعة ، وبالتالي فقد علمه معها الملكية والزواج والأخلاق والقانون (١١٠) .

وهكذا نجد هيغل يرصد ثلاث مجموعات من الآلهة الاغريقية ، تبين لنا المسار الذي آلت اليه الديانة الاغريقية القديمة ، فالمجموعة الأولى تضم القوى الطبيعية المشخصة بوحشيتها الجامحة ، والمجموعة الثانية تضم القوى المسيطرة على الفنان الطبيعية الموضوعة في خدمة الحاجات الانسانية ، والمجموعة الثالثة ، تضم آلهة قريبة الصلة بكل ما هو فكري وكني وروحي ، ولكن هذه المجموعة تفتقر الى الفردية الروحية ، ولهذا فهي قريبة الى الطبيعة ، وما هو جوهرى في الطبيعة ، ولذلك فقد نشأ صراع بين الآلهة القديمة « الأومينيديات Eumenides » وبين الآلهة الجديدة (التي تتمثل في أبولون اله الاصلاح والعلم والأخلاق الواعية بذاتها) وقد عبر سوفوكليس عن هذا الصراع بشكل واضح في مسرحية أنتيجونا Antigone التي يرى هيغل أنها من أروع آيات الفن وأكملها على مر الزمان (١١١) :

ويرى هيغل ان تطور الديانة اليونانية يكشف عن التحويل الذي اشترت اليه سابقا ، فهناك تماثل منطقي من وجهة نظر هيغل في صياغته الديانة الاغريقية يؤدي الى سيادة الآلهة الجديدة التي عبرت عن نفسها في فن النحت Sculpture الذي يمثل مركز الفن الكلاسيكي . ويظهر هذا التماثل المنطقي ، في تتبع هيغل لظهور الكاوس Chaos ثم جايا وأورانوس Uranus ثم كرونوس Cronus ، يبين لنا التقدم المتدرج من القوى الطبيعية المجردة والمدمية الشكل نحو قوى أكثر تعينا ، ولها شكل ، وهذا التقدم ذاته يعنى أيضا - عند هيغل - بداية هيمنة الروحي على الطبيعي .

فهذا التعاقب يتبدى من جهة تقريبا نحو آلهة ذات مضمون أعمق وأغنى ، ويعنى من جهة أخرى ، ازالة ونفى لكل ما هو مجرد وطبيعي من سلسلة الآلهة القديمة ، ولذلك نجد أن كرونوس يخلع أورانوس ليحل محله ، ولذلك فالطابع السلبي للتحويل ، أى نفى الطبيعي والمجرد الذي لازم بداية الفن الكلاسيكي يصبح هو الطابع المركزى الحقيقى لهذا النمط

Ibid : p. 462.

(١١٠)

Ibid : p. 464.

(١١١)

من الفن . لهذا فإن التشخيص يصبح هو الشكل العام الذى يتم به تمثل
الآلهه ، وهذا بتشخيص موجه نحو الفردية الانسانية والروحية ، حتى
وان بلغت سمات هذه الفردية مبهمه وغير محدده ، ولهذا فإن الصراع بين
الآلهة القديمة والآلهه الجديدة يعبر عن التقدم الحقيقى للفن الكلاسيكى ،
لانه تقدم الطبيعة نحو الروح بوصفه المضمون الحقيقى للفن الكلاسيكى .
ويصف هيجل هذا التقدم على صعيد اواقع التاريخي بأنه انتقال من حالة
يكون الانسان خاضعا - فيها - لضرورات الطبيعة ، الى حالة يكون أساسها
العدل والملكية والقوانين وتنظيم الحياة السياسية . وقد تصور الأقدمون
هذا الانتقال بأنه عبارة عن هزيمة الحقنأ الآلهة الفردية والروحية بالقوى
الطبيعية ، وكان نتيجة هذه الهزيمة ازال المقلب بالمردة ورجوعهم الى
باطن الأرض والعالم السفلى ، فمثلا بروميثيوس قيد الى صخور الجبل ،
ليلتهم النسر كبده المتجدد باستمراره ، وحكم على سيزيف بأن يدفع
- أبدا الدهر - صخرته التى تتسحرج الى أسفل كلما ارتفع بها ، لهذا
الانتصار على الآلهة القديمة يماثل - عند هيجل - انتصار الاغريق كشمس
فى حرب طروادة ، لأنه ألف لهم عالما ثابتا وواضحا ، وجعل دور الفن
الكلاسيكى هو تنحية واقصاء العناصر الطبيعية عن مضمون وشكله على
حد سواء . ولكن هذا لا يعنى وجود قطعية بين الديانة الاغريقية وبين
الآلهة القديمة ، ولكن هناك تواصل من نوع ما ، بمعنى أن هناك استمرارا
ايجابيا للعناصر التى تتفق مع تصور الآلهة الجديدة . ويظهر هذا فى
تمجيد سوفوكليس لبروميثيوس - فى مسرحية « لوديب فى كولونا » -
Oedipus Coloneus (١١٢) للدور الكبير الذى اداه لبنى البشر ،
حين اعطاهم النار ، وهذا يعنى من جهة أخرى أن الديانة الاغريقية لم تكن
ديانة منفصلة على نفسها جغرافيا ، أو تاريخيا ، وانما كانت مفتوحة على
ديانات الشعوب المختلفة ، حتى تلك التى لم تكن تتفق مع تصوراتها ،
ومفتوحة أيضا على الآلهة القديمة التى ترفض الجوانب الطبيعية فيها ،
وهى تفتتح على الديانات الأخرى لكى تقوم باعادة تمثيل ديانات الشعوب
ودياناتها القديمة ، بما يتفق مع الفردية الروحية الواعية بذاتها ، وقد
عبر هذا الاستمرار الايجابى عن نفسه فى أشكال مختلفة هي « الأسرار »
Mysteries ، والمخاطب على الآلهة القديمة ، بحيث تكون هذه الأشياء
والتطورات السابقة هي الأساس الطبيعي للآلهة الجديدة (١١٣) .

فالأسرار هي الشكل الأول الذى حفظ فيه الاغريق تقاليد حكمهم .
وآلهتهم القديمة ، وهى لم تكن أسراراً بالمعنى الذى يفهم من هذه الكلمة .

Ibid : p. 478.

(١١٦)

Ibid : p. 488.

(١١٧)

فلقد كان الاغريق يعرفونها ، ولكنهم كانوا ملزمين بعلم الكلام عنها ، وكانت الغاية من الأسرار الحفاظ على التقاليد القديمة التي كانت الأساس لتنتلات الفن الكلاسيكي ، ويظهر التمسك بالآلة القديمة - بشكل واضح - في الادعاءات الفنية . حيث يرد ذكر بروميثيوس وهيفاستوس وهرقل وغيرهم عند سوفوكليس واسخيلوس وأرسطو . وقد يقع البعض في الخطأ حين يتصورون أن الآلة الاغريقية بسبب مظهرها وشكلها البشري هي تمثيلات رمزية أو تمثيل مجازي لناصر طبيعية فمنهم من يرى في هيليوس Helios إله القمر ، Diana إله الشمس ، أوديانا وهذا الفصل بين العناصر الطبيعية كمضمون ، وبين التشخيص البشري كشكل لا يتفق مع التفكير الاغريقي ، ولهذا لا نجد لدى الاغريق ، أي تميرات من قبيل إله الشمس أو إله البحر . وهذه التميزات كان يمكن أن يستخلصوها ، لو كانت تؤلف فعلا جزءا من تميلات الدينية ، لهذا فإن هيليوس هو الشمس من حيث هو إله (١١٤) . وإذا كان الفن الكلاسيكي يقوم على أساس تنمية العناصر الطبيعية والحيوانية ، فإنه لم يستبعدا نهائيا من دائرة الآلة الجديدة واستبقى العناصر التي يمكن أن تلعب دورا إيجابيا في التصور الجديد للآلة ، ولذا فقد تظهر الحيوانات إلى جانب الإنسان في النحت الاغريقي ، بحيث تكون الحيوانات تابعة للهئية البشرية ، ولينسب لها مركز الصدارة كما هو الحال لدى الهندوس مثلا ، ولهذا نجد في النحت الاغريقي ، النسر يمثل إلى جانب جوبيتر Jupiter وعلطاووس إلى جانب جونون Juno والحمام إلى جانب فينوس ، وهذا يعني أن نظرة الانحطاط التي نظرتها الديانة اليونانية إلى الحيوانات والقوى الطبيعية المحض ، قد أعقبتها استعادة لهذه العناصر ودمجها في أعلى أشكال استقلال الفردية الروحية (١١٥) .

(ب) مثال صورة الفن الكلاسيكي

The Ideal of the Classical Form of Art.

يدرس هيجل بعد ذلك مثال الفن الكلاسيكي كما يتبدى في ثلاثة مظاهر أساسية ، هي المظاهر العامة والخاصة والفردية ، فهو يدرس - أولا - الطبيعة العامة للمثال الكلاسيكي الذي ينتهي مضمونه وشكله إلى العالم الانساني ، وينسب إلى تحقيق أكمل تطابق ممكن بينهما ، ثم يدرس - ثانيا - النتيجة المترتبة على اختيار الشكل الجسماني في التعبير

Ibid : p. 472.

(١١٤)

Ibid : p. 475.

(١١٥)

عن المثال الكلاسيكي على أنها تجل المثال في مظهر ذي طابع خصوصي نوعي ، ولذلك تتوحد مجموعة من الآلهة والقوى الخاصة التي تهيمن على الحياة الانسانية . ويدرس - ثالثاً - تعين هذه الآلهة الكلية في أبعاد ، لهم طابع فردي ، لأنه لو ظلت الآلهة كلية مجردة ، فانها تبقى خادياً بلا مضمون . وبالنسبة للمظهر الأول الذي يتناول فيه هيجل مثل للفن الكلاسيكي يشكل عام ٧ يوضح أن الروحي هو الذي سيشكل من الآن فصاعداً المضمون الحقيقي الوحيد ، ومن ثم تصبح الظواهر الانسانية هي التي ستقدم عناصر الشكل المطابق لهذا المضمون الروحي . وإذا كان مثال الفن الكلاسيكي من نتاج الروح ، فهذا يعني التوقف عند السمات الخاصة للفنان الإغريقي الذي أظهر وأبدع الفن الكلاسيكي من خلال حريته الواعية ، والحقيقة أن هيجل حين يتناول الفنان الإغريقي ، ويحلل دوره في إبداع الفن الكلاسيكي ، من حيث أنه تجسيد للانتاج الفني الحر ، فانه يطرح معه دائماً تساؤلاً وهو : ما هي المصادر التي استقى منها الفنانون والشعراء الإغريق مادة إبداعهم ؟ وإذا كان الفن يتوحد مع الدين لدى الإغريق ، فمن أين أتت حسنة الديانة ، هل ابتكرت ابتكاراً ؟ (٨) وهذا التساؤل لم يطرحه هيجل فقط ، وإنما كان مطروحا منذ القدم ، لا سيما بين هيرودس الذي أوضح أن هوميروس وهزiodوس هما اللذان منحوا الإغريق آلهتهم ، ولكنه يذكر في مواضع أخرى ، مقارنة وثيقة للغاية بين الآلهة الإغريقية والآلهة المصرية ، توحى بتأثير الإغريق بالديانة المصرية ، ليس هذا فحسب ، وإنما أشار أيضاً إلى أن عناصر أجنبية أخرى من الحضارات المختلفة مثل الحضارة الفينيقية والآشورية والشرقية قد تسربت إلى اليونان (١٦) ، وموقف هيجل من هذه القضية

(*) استلزم هيجل في أكثر من موضع في المسائل عن الأصل الحقيقي للكتابة عند اليونان ، وهو يرد على الرأي الذي يؤكد أن الأعمال التصويرية التي صورها للنحت ، ترجع إلى أفراد تاروشيين ، وإلى أبطال وإلى جماعات إثنية قديمة . وأن مصدر الآلهة اليونانية هو آلهة الأسر والتقاليد والمدن القديمة . وبالتالي فإن أصل الآلهة الإغريقية يرجع لفظ إلى وثائق تاريخية محددة ، وبالتالي يرفض تأثير الإغريق بالديانات الشرقية المختلفة ، والوثائق التاريخية محددة ، وبالتالي يرفض تأثير الإغريق بالديانات الشرقية المختلفة ، ويرى هيجل أن وجهة النظر هذه ، التي يؤيدها كل من هيني Hegel ومفكر فرنسي آخر هو فيقول لا فريدي ، يمكن قبولها ، ولكنها تبسط الأمور بدرجة كبيرة ، وهي تحاول أن تزد الصراخ بين الآلهة إلى الصراخ التاريخي بين الأسر والتقاليد ، ويصحح هيجل عن وجهة نظره بقوله : « إن البحث في أصل الآلهة الحقيقي لا يكون من خلال هذه العناصر التاريخية » . وإنما في التكوين الروحي للحياة ، لأن الآلهة بهذه الصفة من الحياة في جرمي تصويرها ، بينما لم يكن هناك نود للعناصر التاريخية والمحلية ونحو أعضاء أكبر هو ممكن من الوضوح والتحديد على كل له » .

Hegel : op. cit., p. 477.

(١١٦)

هو انه لا يعترف صراحة بالمصدر الشرقي للحضارة الاغريقية ، ولكنه لا ينفي انتقال هذه الديانات الشرقية من الحضارات الآخر الى الاغريق ، ثم إعادة تشل وتحويل لهذه الديانات من قبل الفنانين الاغريق ، بحيث تنصهر في داخلهم ، ولهذا فهم يقتبسون المضمون من داخلهم الذي يحتوي البوتقة التي تنصهر داخلها كل المصادر المختلفة التي تسربت الى الوجدان الاغريقي ، ومن خلال عملية التحويل التي يتم فيها حذف ما لا يتفق مع الروح اليونانية ، يعثر الفنان الاغريقي على الشكل المطابق لهذا المضمون ، ويرى هيجل أنه بفضل هذا العمل المزدوج من قبل الفنان الاغريقي - وهو إعادة التمثل والتحويل - يصبح الفنان الاغريقي هو المخلق الحقيقي للميثولوجيا الاغريقية . ولذلك فهو يرى أن الآلهة الهومييرية ليست ابتكاراً ذاتياً صرفاً ، أو فعلاً محضاً من فعال الخيال ، ولكن جذور هذه الآلهة تكمن في روح الشعب الاغريقي ومعتقداته وتتركز الى أساس ديني قومي .

ونتيجة لهذا العمل الذي كان يقوم به الفنان الاغريقي ، فانه يتميز عن الفنان الشرقي الذي كان ينطلق من التراث Tradition والناصر الطبيعية ، وكان الهامه يقوده الى تسمير ذاته الداخلية التي تلح عليها مهمة صياغة تلك العناصر الخارجية ، فكان مشتتاً بين الانطلاق من المدلول أو من الشكل ولهذا تميزت ابداعات الفنان الشرقي بالطابع المجرد . أما في الفن الكلاسيكي ، فعل عكس الفن الزمري فان الشعراء والفنانين هم - بدورهم - أنبياء ومعلمون يعلمون الناس المطلق والالهي ويكشفون عنهما لهم ، ولكن يختلف الفنان الكلاسيكي عن الفنان الشرقي في النواحي الأساسية التالية :

(١) اذا كان مضمون الاله الشرقي يتألف من العناصر المقتبسة في الطبيعة الخارجية وغربته عن الروح الانساني ، كما كان يرقى الفنان الشرقي ، فان الفنان الكلاسيكي يرى أن مضمون الآلهة مأخوذ من الروح الانسانية ، وبالتالي فهو مضمون غير قابل للفصل عن الانسان ، بل يؤلف جزءاً لا يتجزأ منه (١١٧) .

(ب) إن الفنان الشرقي لا ينطلق من ذاته في ابداع عمله الفني كما يفعل الفنان الكلاسيكي ، الذي يصوغ مضمون المادة التي يشكلها ، وبالتالي فالمضمون هو الذي يحدد الشكل المناسب له ، بينما الفنان الشرقي ينطلق من المدلول الجاهز أو من الشكل الذي يعبر عن نفسه في العناصر

الطبيعية ، ولم يترك لذاته قدرة الخلق الحر ، ونتيجة لهذا ، فإن الفنان
 انشرفى أبرز العناصر الطبيعية الخارجة عنه فى ابداعاته الفنية ، بينما
 أبرز الفنان الكلاسيكى الجوانب الروحية التى تجد تحققها فى الشكل
 الانسانى . ولهذا فإن الفنان الكلاسيكى نظر للشكل الانسانى بوصفه
 الواقع الوحيد المطابق بعد أن جرده من جميع عناصره العارضة والهائشية ،
 ليجزل منه مضمونا انسانيا شاملا روحيا (١١٨) .

(ج) أن الفنان الكلاسيكى أو الاغريقى لم يقف موقفا سلبيا كما
 كن الحال لدى الفنان الشرقي ، فلقد كان الفنان الاغريقى يقوم بدور
 الكاهن أو العراف ، فكان من مهمته ان يتعرف على حضور الآلهة ونشاطها
 فى الحياة الانسانية ، ولهذا كان يأول الأحداث الطبيعية والأعمال والمسير
 الانسانى على نحو ما تشير القوى الطبيعية ، ولهذا فقد أعطى الأنشطة
 الانسانية شكل الأعمال الالهية . ويتضح هذا فى الايلاذة (النشيد الاول)
 حين يأول الشاعر هوميروس الطاعون الذى فشا فى معسكر الاغريق على
 أنه نتيجة لغضب أبولون على أجا ممنون الذى لم يكن يريد أن يعطى ابنته
 كريسيس Chryses . (١١٩) .

بعد أن حلل هيجل سمات الفنان الاغريقى الكلاسيكى ، وما يميزه
 عن الفنان الشرقي ، يحلل هيجل سمات الفن الكلاسيكى بشكل غير
 مباشر ، من خلال شرحه لسمات الآلهة الجديدة ، لأنه اذا كان الفن
 الاغريقى هو الذى خلق الآلهة الجديدة ، فإن سمات الآلهة الجديدة هى
 نفسها سمات الفن الكلاسيكى . وأهم ما يميز الآلهة الجديدة التى تظهر
 فى الفن الاغريقى هى فرديتها الروحية الجوهرية ، أى المتحررة من تعدد
 التفاصيل الثانوية والأحداث العارضة ، وتبدو كوحدة واحدة ، ولكن
 هذه الآلهة ليست تجريدات روحية أو مثلاً كلية ، لأنها توجد بوصفها
 أفرادا وليس بوصفها كلا مجردا ، ولهذا فهى تتميز بالدقة والوضوح
 والتفرد ، ولهذا تجد فى كل اله من الآلهة الروحية قوة طبيعية محددة ،
 ينصهر الانه وأياها مؤلفا جوهرأ أخلاقيا محمدا ، ولهذا فهو يمثل
 التوسط بين الكلية المفضى ، المطلقة ومن الخصوصية الفردية المجردة .
 وشخصية الآلهة المحددة الواضحة - فى ذاتها - هى وجه من وجوه جمال
 الفن الكلاسيكى الروسى الذى يتبدى للمعين فى شكل خارجى يمكن رؤيته
 بصريا ، ولهذا يعتمد الجمال الكلاسيكى - فى تمييزه عن الالهى - عن
 فن الجليل ، لأن الاحساس بالجليل يتأتى من الصومية المجردة من المتحد ،

Ibid : p. 479.

(١١٨)

Ibid : p. 480.

(١١٩)

ويجعل الفنان سلبيا حيال كل ما هو خاص ، وبالتالي تجاه كل تجسد لهذا الكلي المجرد ، وتبدو الآلهة في الفن الكلاسيكي رغم صفوها وعظمتها ، وكأنها تهيمن على الجسم ، ولهذا يتبدى الروح غائقا تماما في شكله الخارجي ، فالطبيعة التشخيصية للفن الكلاسيكي تظهر في امتزاج الآلهة الخالد بالبشر الفانيين .

وإذا كانت الآلهة تبدو - في الفن الكلاسيكي - في شكل السكون المحر التام ، فإن « فن النحت » يعتبر هو أصلح الفنون لتمثيل المثال الكلاسيكي في اكتفائه بذاته ، وهدوءه وصفوه ، لأنه يشف عن الألوهية العامة أكثر مما ينم عن الطابع الخاص لآله ما ، والنحت القديم بشكل خاص هو الذي يبرز هذا الجانب من المثال ، لأنه في الأزمان اللاحقة ، شرع النحت في أضفاء حركة درامية على الأوضاع والمواقف والأشخاص الذين يقوم بتمثيلهم . أما الشعر ، فإنه يجعل الآلهة تبدو فعالة وعاملة ، وتنطوي على موقف سلبى إزاء الوجود لأنه يزعج بها في منازعات وصراعات . (١٢٠)

والآلهة - كما تبدو في الفن الاغريقي - رغم تعددها المتنوع ، لا يمكن أن تلتقى مع مفهوم الألوهية كما يتبدى في اليهودية والمسيحية والاسلام ، وهي الكلي بوصفه مصدرا للخاص ومنبعا له . ولهذا فإن هذا المبدأ الضخم من الآلهة الذي يؤلف وحدة الطبيعة والروح ، لا يخضع لتصنيف صارم وفق مبادئ مجردة ، لأنه لو أمكننا تصنيف الآلهة اليونانية وفق مبادئ محددة ، فهذا يعني تجرد الآلهة في تعين واحد ، وبالتالي ستصبح مجرد كائنات رمزية تقوم بالتمثيل الحكائي كما هو موجود في الصالم ، وهي - في هذه الحالة - لن تكون أفرادا بفردين ، وإنما فوجوها مجردة ومتناهية ومحدودة ، وتلاحظ أن الفنان الاغريقي وهو يقوم بتمثيل الآلهة في « فن النحت » ، فإنه يضحى بالتفاصيل ، لكي يبرز الفروق الكلية الأساسية بين الآلهة ، لكي يصون الجانب الكلي لكل آله ، ولكن الميثولوجيا الاغريقية تبين لنا التداخل بين الآلهة ، فمثلا يرى أن كريسييا علمت البشر الزراعة ، فوهبت البشر بذلك اثنتين من أعظم المنافع التي ترتبط بها ، فعلمتهم كيف ينتجون احتياجاتهم من المنتجات الطبيعية ، وجعلتهم يكتشفون - في الزراعة - الروابط الروحية للبنية والزواج والقبائل وبدايات الحضارة والنظام المشيد على الأخلاق (١٢١) . والنحت يجسد لنا المضمون الروحي للآلهة الفردية ،

عن طريق تكثيف تنوع الفردية وغناها في تعين واحد ، وهو ما تطلق عليه الطابع الكلي المميز لكل آله على حدة ، والنحت يجعل هذا التنوع والثراء والمضمون الروحي في متناول الإدراك ، لأنه يعطيها تعبيراً واضحاً وبسيطاً ، ومن هذه الزاوية يبدو فن النحت أكثر مثالية ، لأنه يقوم بصياغة الآلهة وتفردها في شكل إنساني واضح ومحدد ، ولهذا يدفع النزعة التشبيهية إلى أقصى حدودها (١٢٢) . ولذلك فحين يصبح الآله موضوعاً للممثل البشري ، فإنه يكتسب من خلال النحت - بشكل خاص - شكلاً جسدياً وواقعياً ، يوقره الإنسان بالطقوس . والطابع العام للمثال الكلاسيكي كما يتبدى من خلال فن النحت (*) يوضح أن الآلهة والبشر في الفن الكلاسيكي ، أثناء توجيههم نحو الخاص والخارجي لا يفتقدون الاتصال مع الأساس الأخلاقي ، لأنه ليس هناك اتصال بين ذاتيتهم وبين المضمون الجوهرى لقوتهم ، فكما أن الطبيعي - في الفن الاغريقي - يبقى في حالة انسجام مع الروسى ويكون تابعا للداخل ، كذلك يكون التطابق تاماً بين الداخلية الذاتية الانسانية ، وبين موضوعية الروح الحقيقية ، أى المضمون الأساسى للخير المعنوى والحق .

ومن هذا المنظور فإن المثال الكلاسيكي ، لا يعرف الانفصال بين الداخل والشكل الخارجى ، ولا يعرف تمزق الذاتى بين الفأيات والأهواء من جهة والكلية المجردة من جهة أخرى . ويرصد هيجل تطور الفن الكلاسيكي عن التعبير عن هدوء المثال وصفوه إلى التعبير عن تعدد أشكال الظواهر الفردية والخارجية ، ويصبح كل اهتمامه ينصب على تشكيل الظواهر الفردية والخارجية ، مما يضيء عليها طابعاً متناهيًا ، ونتيجة لهذا التطور ، يحجج الفن الكلاسيكي - في النهاية - إلى إضافة الطابع اللطيف Agreeable والجذاب على الفن ، مما يجعل العمل الفني لا يخاطب الجوانب الداخلية والجوهرية في الإنسان فحسب ، وإنما يخاطب ذاتيته المتناهية أيضاً . ولذلك كلما اكتسب العمل الفني طابعاً متناهيًا ، توثقت بالذات المتناهية التي تتلقى أبداعه ، ويكف الفن عن أبعاد وقار الورع والتقوى عن الفن ، ولهذا يرى هيجل أن الفن الكلاسيكي - ينحل كلها اتسع المكان الذى يفسخه الفنان اللطيف والجذاب في عبلة الفني ، لأن اللطيف والجذاب ، لا يقفان في أبرز الجوهرى ، أو الكلى . وإنما يقفان في أبرز الجانب المتناهي والوجود الحسى والجوانب الداخلية الذاتية ، وهكذا كلما أصبح الطريف أو الجذاب هو المتضى

الأكبر في الجميل في العمل الفني ، ازدادت الهوة التي تفصل اللطيف عن الكل والشمول عمقا ، وبهذا الانتقال الى الخارجية ، يرتبط الانتقال أيضا الى شكل فن آخر هو الفن الرومانتيكي (١٢٣) .

(ج) انحلال صورة الفن الكلاسيكي

(The Dissolution of the Classical Form of Art).

ان هذا العنوان يقود البحث الى التساؤل : ما هي الاسس التي يبنى عليها هيجل انحلال صورة الفن الكلاسيكي ؟ هل هذا الانحلال يمكن ان يكون طبيعيا للمثال الذي اعتمد عليه الفن الكلاسيكي في تمثيله وهو الآلهة ؟ ام انه مرتبط بولع الفن الكلاسيكي بابرار التفاصيل الخارجية ، وبالتالي لم يعد معبرا عما يجيش به الروح من جوانب كلية وشمولية ؟

ويرى هيجل أن الآلهة الاغريقية التي كانت تمثل مثالا Ideal للفن الكلاسيكي ، كانت تحمل - في ذاتها - بذور انحطاطها ، بحيث أنه حين كشف تطور الفن للوعي عيوب الآلهة الاغريقية أدى هذا الى انحلال الفن الكلاسيكي ، وقد تمثل هذا في الآلهة التي كانت تمثل الفردية الفردية والروحية وتجد تميرها المطابق لها في أشكال جسمانية ، لقد انقسمت الى مجموعة كبيرة من الآلهة الفردية التي تفتقر الى الطابع الشمولي الجوهرى ، وتتصف بصفات عرضية وجزئية ، وأدى هذا الى انحطاط الالهى واضمحلال الفن الكلاسيكي (١٢٤) ، ويشرح هيجل هذه الفكرة من خلال فكرة القدر *Wato* ، فالآلهة حين تمثل في أشكال انسانية وتتصف بسمات جزئية عارضة ، يظهر فيها هذا الطابع المتناهي المحتايط لطبيعتها ، وبالتالي يبين أنها تفتقر بالضرورة الى قوة اسمى منها ، هي القدر ، ويعرف هيجل القدر بأنه « القوة الواحدة والكلية التي تتجاوز خصوصيات الآلهة الفردية » (١٢٥) ، وبالتالي يشعر الفنان أن القدر لا يمكن أن يقدم في مظهر فردي ، فيشعر بحاجته بتجاوز هذا الشكل من الفن ، لأن الشكل الأخير للآلهة التي يشخصها في صورة أفراد تجعل من البشر والآلهة يتصارعون ويحتاجون الى الانصياع لأمر القدر ، والا كتب عليهم أن يسقطوا .

ويرى هيجل أن الأسباب التي أدت الى انحلال الفن الكلاسيكي من داخله هي : أولا : سيادة النزعة التشبيهية *Anthropomorphism*

Ibid : pp. 500-501.

(١٢٣)

Ibid : p. 502.

(١٢٤)

Ibid : p. 503.

(١٢٥)

التي عجلت بسقوط الآلهة الإغريقية لدى الفنانين ، لأنه لم يعد يجد فيها هذا الشعور بالبطانية ولهذا يشيع الفنان ويعتمد عن هذا الشكل الذي يعمل على تشبيهه كل شيء بالإنسان ، لكي يرتد إلى ذاته وينطوي على نفسه . **ثانياً :** غياب الذات الباطنية ، لأن المفالة في تشبيه الآلهة الإغريقية وخلع الصفات البشرية عليها يفترقان إلى وجود إنساني فعل ، جسدي وروحي على حد سواء . ويرى هيجل أن المسيحية هي التي وهبت العالم هذا الواقع الذي يتكون من جسد وروح ، ومثلت الله من خلال المسيح ، وعلى هذا النحو تم الاعتراف بالجسم رغم الطابع السلبي لما هو طبيعي وحسي ، واعتمد الفن الكلاسيكي على التشبيه والتجسيم وغياب الذات الباطنية (١٢٦) . **ثالثاً :** الانتقال إلى المسيحية (*) المرضوع للفن الحديث ، وبالتالي لم يعد الفن الكلاسيكي قادراً عن التعبير عنها ، لأن الفن الحديث أو الفن الرومانتيكي يعتمد على مفهوم للجمال مغاير لمفهوم الجمال الكلاسيكي ، فمفهوم الجمال في الفن الرومانتيكي هو التعبير عن تولد الروح مع ذاتها - أي جمال النفس الباطني - ، بينما مفهوم الجمال الكلاسيكي هو الاتحاد بين المخل والشكل الخارجي ، وكل منهما يعبر عن الآخر ويحتويه . **وأخيراً :** أن المسيحية كموضوع للفن الحديث أدت إلى ظاهرة تقلص واشتغال الآلهة والأبطال الإغريقية . **خامساً :** أن هيجل لا يغفل ذكر الشروط الحضارية التي أدت إلى انحلال الفن الكلاسيكي في مضماره الخاص ، فيرى أن حاجة الإنسان إلى حرية أرقى من تلك التي توفرها له الحياة السياسية قد خلقت تمارضاً بين الذات الباطنية والواقع الخارجي ، ولهذا لم تمد هناك وحدة بين غايات الفرد وغايات الدولة - التي كانت موجودة في العصر اليوناني ، ولذلك يتخذ الفرد - الذي لم يعد يجد أشياء لحاجاته في الواقع الخارجي - موقفاً سلبيًا ومعادياً للواقع الخارجي ، لأنه يرى أن هذا الواقع الذي يتناقض معه هو واقع منحط أو أدنى منه ، ولذلك حاول الفن امتصاص هذا التناقض بين الفرد والواقع الخارجي ، ولذلك كان لابد أن يظهر بشكل

Ibid : p. 506.

(١٢٦)

(*) يورده هيجل نماذج من الأدب الحديث الذي يعبر عن هذا الانتقال من الديانة اليونانية إلى المسيحية مثل قصيدة ليه الإغريق Götter Griechen Lands لفيشر ، وقصيدة باري Patry (١٧٥٢ - ١٨١٤) حرب الآلهة La guerre des Dieux والرواية L'ascende إليها ف. ف. شليجل ، وخطيبته كورنثيا Braut von Kornith لجوته . ويخلص هيجل من تحليله لهذه النماذج إلى أن الديانة الإغريقية ، كانت تعكس رؤية ما للعالم ، كذلك الديانة المسيحية - بالحوار السلبي والإيجابي معها - تخلق رؤية للعالم أيضاً ، وهذه الرؤية الأخيرة كانت موضوع الفن الحديث . See : Hegel : op. cit. pp. 506-6.

فني جديد ، يتجاوز الفن الكلاسيكي الذي يعبر عن وحدة الفرد والواقع
الخارجي (١٢٧) .

والشكل الفني الذي واكب مرحلة انحلال الفن الكلاسيكي وعبر عنها
هو الهجاء Satira الذي نجده بشكل واضح لدى اسطوبانيس ، الذي
استخدم الكوميديا لنقد الجوانب الأساسية في عصره . والهجاء - بهذا
المعنى - لا يدخل ضمن نطاق الفن الرومانيكي بوصفه شكلا فنيا جديدا
مختلفا ، وإنما هو ضمن المرحلة الأخيرة التي تعبر عن انحلال صورة الفن
الكلاسيكي ، لأن الهجاء لم يستطع امتصاص التناقض بين الإنسان
والعالم ، ولم يستطع أن يصيغه في صورة فنية جديدة ، وإنما هو مجرد
هجوم على شكل التناقض بين الإنسان والعالم فقط ، ولذلك فهو لا يحقق
علاقات ثرية ، تعني نهاية صورة الفن الكلاسيكي ، لأنها تفتي الآلة
تصالبا شعريا ، بل يكتفي بأن يقيم بين حدى التناقض - الإنسان والعالم -
لن يجد ذاته في العالم الحسى ، وإنما من خلال توافقه مع ذاته الباطنية ،
والهجاء هو تعبير الروح النبيلة حين يتورس بسخط غاضب ، أو سخرية
التشكيكية ، وجمال العالم الإنساني سواء بسواء ، ويعبر الهجاء - إذن -
عن انفصال العالم الروسى عن العالم الحسى ، ويخلص الى أن الإنسان
ناعمة ، أو تهكم جارح على الحياة المليئة بالرديلة ، لكي يندد بالعالم الذى
يتناقض تناقضا صارخا مع فكرته المجردة عن الفضيلة والحقيقة .
والهجاء - الذى لم يستطع النظريات الفنية الشائعة في عصر هيجل
تصنيفه - هو الشكل الفني الذى يمثل هذا التناقض السافر بين الذاتية
المتناهية والعالم المنحط ، وهو لا يمت باى صلة الى الملحمة Epic
كما لا يندرج في عماد الشعر الغنائى Lyric لأن الهجاء لا يعبر عن
العواطف ، وإنما يعبر عما هو خير وضرورى في حذ ذاته بشكل عام (١٢٨) .
وإذا كان الهجاء لا يتمتع بهذه السمة من الجلال الحر الذى يشكل مضلعا
للمتع الجمالية ، فإنه لا يمكن اعتباره عملا شعريا (*) وبالتالى لا يمكن
اعتباره عملا فنيا ، لأنه يمثل الشكل الانتقالي للمثال الكلاسيكي في
آخر مرحلته . وقد ظهر الهجاء بشكل واضح عند الرومان ، لأن روح
العالم الرومانى تعبر عما يريد الهجاء الانفصاح عنه ، ولهذا يشتهر الرومان
بالأعمال الكوميديّة والهجائية مثل أعمال بلوطس Plautus (٢٥٤) -

Ibid : p. 512.

(١٢٧)

Ibid : p. 514.

(١٢٨)

(*) معروف عند هيجل أنّ للعمل الفني الحقيقي هو الجمال الحر ، وهو الشعر .
كلمة الشعر لها عنده معنى ، فهي من جهة تعنى فن الشعر ، وتعنى أيضا كل عمل فنى
حقيقى .

١٨٤ ق م) وثيرنسيوس Terence (١٩٠ - ١٥٩ ق م) واينوس
 Kannus (٢٣٩ - ١٦٩ ق م) (١٢٩) وأيميل هؤلاء هي محاكاة
 للأعمال الكوميديّة الإغريقية أكثر منها نتاج روماني أصيل ، وقد حاول
 هؤلاء التعبير عن سخطهم الفاضل على ذنابل العالم الذي كانوا يعيشون
 فيه ، ولذلك نجد هوراسيوس (٦٥ - ٨ ق م) يستلهم في شعره
 الغنائي ، الروح والأساليب الإغريقية ، ويرسم في رسائله - التي يشف
 فيها عن ذاته - ولوحة حياة لأخلاق زمانه ، ويوضح كيف تدمر حماقات
 عصره ومغالاة نفسها بنفسها ، بفعل الاختيار الأخرق للوسائل المستعملة
 في تحقيقها . والموقف الذي يتخذه ازاء يؤس المحاضر الغزبي هو موقف
 اللامبالاة الرواقية ، والصلافة الداخلية لروح فاضلة ، وانكسر هذا
 الموقف ذاته ، وبالمطريقة ذاتها ، في التاريخ للفلسفة الرومانية ، وهذه
 واضح لدى سالوستني Salust (٨٦ - ٣٥ ق م) (١٣٠) ، ويرى
 هيجل أن الهجاء لا يلائم عصره ، لأن النوع الهجائي يرتكز إلى مبادئه
 صلبة ، لا تتفق وطبيعة عصره ، لأنه تمليها حكمة مجردة وفصيلة متمزعة
 ومكتفية بذاتها ، وهي تعجز - بتناقضاتها - عن المساهمة في زوال
 الجوانب القائمة والخطئة من الحياة وتلاشيها أمام نور الحق الباهر .
 والفن - كما هو الحال به دائما - لا يستطيع أن يخون مبادئ الجوهرية ،
 وهو مقاومة الانفصال بين التفكير المجرد والواقع الموضوعي الخارجي ،
 لأن الفن يسمى - بجميع الوسائل - إلى الوصول إلى التركيب بين الواقعي
 والحقيقي ، وبفضل هذا السعي يتحقق الفن الحقيقي .

٣ - صورة الفن الرومانتيكي : The Romantic Form of Art

تحدد صورة الفن الرومانتيكي - شأنها شأن الفن الرمزي والفن
 الكلاسيكي - بالمفهوم الداخلي للمضمون المطلوب تمثيله في العمل الفني .
 ولذلك يبدأ هيجل حديثه بالحديث عن المبدأ الذي يتركز عليه هذا
 المضمون الذي يجسد رؤية جديدة للعالم ، ويجسد شكلا فنيا جديدا
 أيضا ، هذا المبدأ هو مبدأ الذاتية الداخلية Inner Subjectivity
 التي تمكف على ذاتها حين تجد أن التظهير الجسماني للروح هو عارض

Ibid : p. 514 .

(١٢٩)

Ibid : p. 515 .

(١٣٠)

ومؤقت ، فتسمى الى الارتقاء ، فبدلاً من أن كانت تبحث عن ذاتها في الخارج الموضوعي الحسي ، بوصفه متطابقاً معها ، فانها تسمى الى توافق ما مع ذاتها ، ولهذا تتحلل صورة الفن الكلاسيكي لتفسح المجال لصورة أخرى ، تسمى - فيها - الروح الى وجود ملائم لطبيعة من خلال العالم الروحي ، لأن جمال المثال الكلاسيكي لا يمثل الهدف الاسمي والغاية الأخيرة للفن الرومانتيكي ، وذلك لأن الروح في المرحلة الرومانتيكية يسعى أن يحققه لا تتمثل في الفوص في الجسماني ، وإنما في انسحابه من الخارج ليرتد الى داخل ذاته ، وحين يتجسد هذا المضمون في شكل جميل ، نجد الجمال الكلاسيكي يصير جمالاً قانونياً ، لأن الجمال - هنا - هو جمال روحي صرف ، الذي يتجسد في جمال الذات اللاتناهية واوروسية في ذاتها . ولكي يجدد الروح مستقراً له في اللاتناهي . فانه يتسامى الى ما فوق الشخصية الشكلية والمنتاهية ، الى المطلق ، ولهذا يسعى الفن الرومانتيكي الى الفناء النزعة التشبيهية الاغريقية ، ويحاول العثور على نزعة تشبيهية أخرى ، تكن اكمل وأمثل في التعبير عن الروح بوصفه مطلقاً لا متناهياً (١٣١) . ويمكن أن نتساءل - هنا اذا كان المضمون هو الذي يحدد شكل الفن (*) عند هيجل ، لما هي العناصر الأساسية لمضمون الفن الرومانسي التي تحدد لنا صورته وشكله الخاص ؟

أن تزايد وعي الانسان بذاته ، وعدم اكتفائه بالمظهر الجسماني فحسب للتعبير عن الروح ، هو الذي جعل الانسان يرتد الى ذاته ليدرك الوحدة وسط هذه المظاهر المختلفة الخارجية ، ولهذا فان مبدأ الذاتية الداخلية التي يركز عليها الفن الرومانتيكي يتضح حين يرد الانسان جميع الآلهة ذات الطابع الخاص - في الفن الكلاسيكي - الى مبدأ الذات الروحية ، ويرتبط على هذا ، الانتقال من الآلهة المتعددة - في الفن الكلاسيكي - الى الاله الواحد (١٣٢) في الفن الرومانتيكي - الذي يتمتع بسيادة مطلقة ، ولا يتحلل الى مجموعة من الشخصيات والوظائف ذات الطابع الخاص كما هو الحال في الفن الكلاسيكي . ويرى هيجل أن هذه الذاتية المطلقة لا يمكن أن تكون موضوعاً يتناول الفن - حين تكون مجردة - الا اذا انخرطت في الواقع الخارجي ، ثم ترتد الى ذاتها ، فيفضل هذه

Ibid : p. 518.

(١٣١) انظر :

(*) اذا كان المضمون هو الذي يحدد الشكل ، فانه يمكن تحديد مضمون الفن عن خلال دراسة اشكال الفن وموضوعاته والتعبيرات المختلفة التي تطرق عليها ، وهنا تظهر الوحدة الجنائية بين الشكل والمضمون . فكل منهما يؤدي للآخر ، وقد طبق هيجل هذه في المحاضرات حول الفن الجميل بأشكال مختلفة .

Ibid : p. 520.

(١٣٢)

الحركة والانتقال الى الواقع والارتداد الى الذات ، فانه يتكشف المطلق الحقيقي والاصيل ، ويصبح بالتالى فى متناول الإدراك والتتمثيل الفنى ، خلافاً - فى الفن الرومانتيكى - يتظاهر فى الطبيعة والوجود الانسانى بوصفهما ذاتية واقعية والهيبة ، ولا يسمى الى انقلاص من شأن الطبيعة والآنسان كما هو الحال فى الفن الرمزى ، ولكن هذا لا معنى ان وجود الله واقعة حسية وطبيعية ، وانما وجود الله عند هيجل واقعة تتجاوز الحس ، فيقول : « انه الحس وقد صار ذاتية روحية » (١٣٣) ويمكن ان نلاحظ - هنا - ان هيجل فى تصويره للفن الرومانتيكى يرتكز الى مفهوم وحدة الوجود Pantheism ، فانه - كما يتصوره هيجل - ليس محض مثال يولده الخيال ، بل انه يتدخل فى تنافى الواقع الخارجى ، ويبقى دوماً لا متناهياً فى ذاته ، ويكون هو - ذاته - مصدر هذا اللاتناهى . ولهذا فان الفرد الواقعى يصبح تظاهراً لله ، ويصبح الفن - بحكم ذلك - له الحق فى استعمال الشكل الانسانى الخارجى للتعبير عن المطلق ، ولهذا لا تصبح مهمة الفن الرومانتيكى هي جعل الخارجى الحسى يعبر عن الداخلى ، بل مهمته هي صيانة استقلال الفرد ، وجعل الوعي الروحى قابلاً للإدراك فى الفرد . ولهذا فلم تكن مهمة الفن الرومانتيكى هي نفس مهمة الفن الرمزى ، الذى كان يمثل الالهى من خلال الموضوعات الطبيعية والحيوانية ، وليست مهمته هي مهمة الفن الكلاسيكى الذى كان يمثل الالهى من خلال الآلهة التي تشع جمالاً ، ومن خلال الأبطال والأفعال ذات الصلة بالواجبات الماثلية والسياسية ، لكن مهمة الفن الرومانتيكى هي التعبير عن الانسان الفردى الواقعى الذى يمتلك حياة داخلية ، ولهذا فهو يكتسب قيمة لا متناهية بوصفه المركز الأوجد الذى تنهى فيه وتضع منه الحقيقة المطلقة (١٣٤) .

ويقارن هيجل بين الفن الرومانتيكى والفن الكلاسيكى ، فيبين أن الفن الكلاسيكى الذى وجه اكمل تعبير له فى النحت اليونانى ، ولكن الهيئته التشكيلية لا تعبر عن حركات الروح ونشاطه الذى يترك دائرة التمثيل الخارجى ويرتد الى ذاته . فما يفتقر اليه الفن الكلاسيكى هو الذاتية الموجودة لذاتها ، الوعية بذاتها ، والتي تريد ذاتها . ويظهر هذا واضحاً فى افتقار تماثيل النحت الاغريقى الى نور البصر ، هذا البصر الذى تفصح به النفس عن ذاتها ، بكل بساطة ، ويصعد هيجل بذلك أن

(١٣٣) ولانزيد من التماسيل حول الله عند هيجل يمكن الرجوع الى الكتابات اللاهوتية الأولى ومحاشراته فى الفلسفة اللتين وانظر أيضاً : جيمس كرايز : الله فى الفلسفة الحديثة ، ترجمة عزاد كامل (سبق الإشارة اليه) من ص ٢٧١ - ٢٢٢ .
Hegel : op. cit. p. 520. (١٣٤)

أروع آثار النحت الجميل لا تقلُّم التركيز الروحي العميق للداخل ،
فالنور الروحي ينبثق من المشاهد الذي يتلقى ويشاهد التماثيل ، ولا ينبثق
من التماثيل ذاتها ، ويفسر هيجل هذا بسبب طبيعة الآلهة الاغريقية
ذاتها ، التي تركز الى نور طبيعي لا ينير سوى الموضوع الجسماني ،
بينما مفهوم الله - في الفن الرومانيكي - يعي ذاته ، ويفتح ويتكشف
لباطن المؤمنين ، والنفس اللامتناهي وانكفاء الروحي على ذاته هو الذي
يلقي انتشاره الكامل في الجسماني ، لأنه كيف يمكن للامتناهي أن يحيط
نفسه في جسم متناهي عرضي (١٣٥) .

وكيف يعبر الفن الرومانيكي عن المطلق ؟ أو كيف تظهر الذاتية
المطلقة في الفن الرومانيكي ؟

يرى هيجل أن الذاتية المطلقة يمكن أن تظهر بكيفيات ثلاث :
أولها المطلق بوصفه روحا يعي ذاته ، ويمثل - هنا - الانسان بوصفه
تعبيرا عن الالهى ، لأن حياة الانسان وآلامه وموته وبمته تكشف للوعي
المتناهي ما هي حقيقة الله ، الأبدى ، اللامتناهي ، وقد حاول الفن
الرومانيكي أن يمثل هذا المضمون في قصة المسيح والسيدة مريم العذراء
« عليهما السلام » ، والحواريين ، قد صور الفن الرومانيكي الله بوصفه
الكلّي ، الذي يتجلى في الحياة الانسانية ، وهو ليس محدودا بالوجود في
- هنا - الفردى المباشر لسيدنا المسيح ، وإنما يمتد ليشمل الانسانية
كلها ، هذه الانسانية التي يفصح فيها الله عن حضوره - وهذا يعنى
تحقيق الوئام والتصالح بين الروح وذاته الموضوعية ، ويعنى ولادة عالم
الهى ، يباطنه مبدأ التصالح مع واقع (١٣٦) وثانيهما : يرى هيجل
أن هذا التطابق والتصالح بين الروح وذاته ، ليس فعلا مسبق الوجود
في الواقع الدنيوى ، وإنما يتم نتيجة تساوى الروحي وهذا التساوى
لا يتحقق الا حين يتحرر الروح من تناهي وجوده المباشر لكي يرقى نحو
حقيقته ، ولكي يحقق الروح ذلك ، لابد أن يبدأ بالانفصال عن ذاته
وبمعارضة تناهيه بالامتناهي في ذاته ، بمعنى أننا اذا كنا نفهم الله ببدا
كل شيء متناهي عنه ، فإن الانسان يرقى الى الله عن طريق التحرر من
الوجود الطبيعي المتناهي المباشر ويرتبط هذا التحرر بالتمتع لا متناهي
نتيجة للعضوية بالذات ، ولذلك إذا كان الفن الكلاسيكي قد نمت الالم
والموت في فن النحت ، فإن الفن الرومانيكي أضفى عليهما طابعا من الزوم
والفجورة وبفضل هذا الانفصال - أى الانفصال عن الوجود الجسماني

ibid : p. 221.

(١٣٥)

ibid : p. 221.

(١٣٦)

المباشر - يصبح الروح قادرا على تحطيم القيود التي تشد ارتباطه الى هذا كـ"وجود المباشر" لكي يمتلئ الى مملكة الحقيقة ، بمعنى أن الانسان المتناهي لكي يرتقي الى الله ، فلا بد أن يتحرر من الوجود المتناهي ، ونتيجة لهذا التحرر من الأشياء المرغوبة التي ليست لها قيمة يصبح الانسان هو الواقع الحقيقي الذي يعبر عن التوضيح الالهي (١٣٧) .

ويشعر الانسان مع عقلية التحرر من الواقع المباشر الى الله بالآلم والامتناعي والموت والاحساس المؤلم بالعلم وبعنايات الروح والجسد ، ولذلك يتوقف هيجل عند الآلم والموت في الفن الرومانتيكي . ويقارن بينهما ، وبين الآلم والموت في الفن الكلاسيكي ، ويرصد هيجل تطور مفهوم الموت لدى الاغريق الذين عبروا عنه في الفن الكلاسيكي بـ"الله أدرك الاغريق - في البداية - المدلول الجوهرى للموت ، فاعتبروا الموت مجرد انتقال - لا خوف فيه ولا رهبة - وتوقف لا ترتب عليه أى عواقب أخرى بالنسبة للفرد المتوفى (١٣٨) . وهذا يعنى أن الموت له طابع سلمى في الفن الكلاسيكي ، لأنه يمثل نفيا لكل شيء في الواقع ، ولكن مع تقدم التفكير والوعى الذاتى - خصوصا لدى سقراط - نجد أن الموت يكتسب صفة الخلود ، ويصبح له معنى أعمق واشباع بحاجة أكثر وتطورا . ويورد هيجل مثلا على ذلك من الأوديسسا (التشييد الحادى عشر) (٣) يوضح هذا التطور في مفهوم الموت لدى الاغريق ، (يقابل اوليس أبطل أخيل في العالم الآخر ، ويهتته على أنه أسعد حالا من جميع أولئك الذين عاشوا قبله وسيعيشون بعده ، لأنه أصبح ملكا على الأموات ، فيرد أخيل ، انه كان يتمنى أن يكون خادما أجيرا لدى رجل فقير ، على أن يكون ملكا على الأموات ، أما لدى الفن الرومانتيكي فيتمثل الموت وكأنه ارتقاء للنفس الطبيعية والذات المتناهية ، والهدف من الموت في الفن الرومانتيكي هو تحرير الروح من تناهيه وإزدواجيته ، وكذلك مصالحة الذات روحيا مع الموت .

والطابع السلمى للموت في الفن الكلاسيكي ، يظهر لدى الاغريق ، لأنهم كانوا يرون في الوجود الطبيعى والخاصى الدنيوى هو وحده الوجود الايجابى ، وبالتالي كانوا يتصورون أن الموت هو الفناء أو حلف للواقع المباشر ، بينما نجد أن الموت في الرؤية الرومانتيكية للعالم مدولا ايجابيا ، لأنه يمثل نفى السلب ، لأنه إذا كان الوجود الطبيعى هو سلب

Ibid : p. 222.

(١٣٧)

Ibid : p. 223.

(١٣٨)

(*) الايات ٤٨٢ الى ٤٩١ من الأوديسسا .

الروح ، فالموت هو نفى لهذا الوجود السلبى ، ومن ثم تحقيق التصالح للروح مع المطلق ، والمقصود بالموت هنا ، ليس الموت الذى ينزل بالإنسان وكأنه قدر طبيعى ، وإنما الموت الذى يعبر عن الصيرورة التى لابد للروح من اجتيازها حتى يرقى الإنسان الى حياة حقيقية بمعنى الكلمة (١٣٩) .

ثالثاً : أما الكيفية الثالثة لتظاهر الروح المطلق ، فهى تتمثل فى الإنسان الذى يبقى حبيس حدود الانساني ولا يتجاوزها ، الى التعبير عن الالهى ، أو الارتقاء الى الله والتصالح معه (١٤٠) وهنا يكون المضمون متناهيًا ، وتوجد طريقتان فى تصور هذا المضمون فاما أن يتقدم الروح ضمن بيقته التى توفر له احتياجاته ، وبالتالى يحاول أن يحقق التوافق مع روحه الداخليه واما أن ينحد الروح الى الفرق مع الجوانب الجزئية للوجود ، ولا يحقق أى استقلال أو رضا عن الذات ، لأن هيجل يمتنع أن الإنسان لا يجد وجوده الحقيقى أو يحقق وفاقه مع ذاته الا اذا قام بعمل ما ينفى فيه الطابع السلبى للروح والطبيعة ولا يفرق بينهما .

يناقش هيجل بعد ذلك - العلاقة بين المادة الموضوعية ونمط التمثيل فى صورة الفن الرومانتيكى ، فالفن الرومانتيكى لم يعد يعتمد على الطبيعة فى تمثيل الالهى والمطلق ، لأن الطبيعة نقلت قيمتها كوسائل لتمثيل المطلق ، وكأجزاء مكونة له ، كما هو الحال فى الفن للرمزى الذى يضع لتشكيلات الطبيعة فى عملية التعبير الرمزى ، ويرى هيجل أن السبب فى ذلك - أى عدم الاعتماد على الطبيعة فى الفن - يرجع الى أن المشكلات الكبرى ذات الصلة بنشأة العالم وأصل الإنسان ومصيره وغايات الطبيعة قد فُتحت مبرر وجودها فى أشكال الفن ، منذ وعى الإنسان أن الله قد تجلى فى الروح ، ولهذا فإن المضمون قد تكثف وتركز فى داخلية الروح ، أى فى النفس التى تصبو الى الاتحاد مع الحقيقة وتسمى الى استحضار الالهى وتبنيته فى الذات . ولهذا فإن موضوع الفن الرومانتيكى الرئيسى هو صراع الإنسان الداخلى مع نفسه ، بهدف التصالح مع الله ، وتحقيق الشخصية والحفاظ عليها وتمثيلها فى مظهر الهى ، ولهذا نجد أن هذا المضمون المطلق متركز فى بؤرة النفس الذاتية ، والصيرورة تتم داخل الإنسان ، ولهذا فإن دائرة المضمون تتعرض لتوسع جديد يأخذ بعداً لا متناهيًا ، ولهذا فهو يفتتح فى أشكال متعددة لا حصر لها ، أن المطلق الكلى فى ذاته ، كما يعرض نفسه للوعى الانسانى ، هو الذى يؤلفه

(١٣٩) جان هودون : الموت فى الفكر الغربى ، ترجمة : كامل يوسف حسين ، مراجعة د . امام عبد الفتاح ، عالم المعرفة ، الكويت (٧٦) ، ابريل ١٩٨٤ ، ص ١٦٢ - ١٦٦ .
(١٤٠) Hegel : Aesthetics, p. 528.

المضمون الداخلي للفن الرومانتيكي ، وهذا الفن يجد بالتالي مادة له لا تنفذ في الإنسانية كلها وفي مجمل تطورها ، والفن الرومانتيكي لا يمثل هذا المضمون بصفته فنا (كما يفعل الفن الرمزي الذي يعبر عن الإلهي والفن الكلاسيكي الذي يعبر عن توافق الإلهي مع الخارجي في شكل متطابق) وإنما هو يعطي الحقيقة التي استمدتها من الدين شكلا فنيا ، لأن الدين بوصفه العام للحقيقة هو الذي يشكل المصلحة الأساسية للفن الرومانتيكي (١٤١) .

ولهذا فإن الفن الرومانتيكي يقدم فهما خاصا للجمال ، الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها بعد أن كانت تتميز الروح بتوافقها مع الشكل الخارجي في النمط الكلاسيكي ، ولذلك أصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسيدها الفيزيائية (١٤٢) ، وذلك يحرص النمط الرومانتيكي على الجوانب الداخلية لكل ما هو عرضي في الأشكال الخارجية ، لأنه تجاوز الكلاسيكي الذي يعبر عن التوافق بين الروح والجسد ، لكي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها توافقا داخليا ، لهذا فهو يبرز السمات المميزة لكل ما هو تقيض الجمال في النمط الكلاسيكي ويصطفيها بمكانة لا متناهية ، ولهذا تواجه عالمين اثنين في صورة الفن الرومانتيكي ، أولهما : أنفالم الروحي الكامل في ذاته ، لنفس الملمنة المتصالحة مع ذاتها ، وثانيهما العالم الخارجي ، بما هو كذلك ، الذي يصبح نتيجة تراخي الروابط بينه وبين الروح واقعا اختياريًا تماما ، لا ينطوي شكله على أية أهمية بالنسبة إلى النفس (الروح) ، وبينما الروح لا تهتم بالعالم الخارجي في النمط الرومانتيكي نجد أن الروح في النمط الكلاسيكي تجد في الواقع الخارجي الواقع الأمثل بحيث يكون الخارج صالحا للتعبير عن الداخل ، وإذا كان الفن الرومانتيكي يترك للعالم الخارجي حريته التامة ، فلا يفرض عليه أي إكراه ولا يخضعه لأي إكراه ، لأنه لا تهتم بالخارج إلا بقدر ما يتصل بالروح ، وبقدر ما يعبر عن الداخلية بما هي كذلك ، أي عن التوافق التام للروح مع ذاتها ، بينما نجد أن النمط الكلاسيكي كان يهتم بالخارج من حيث تصويره عن اتحاده بالداخلي ، والنمط الرومانتيكي حين يدخل الخارجي في العمل الفني فإنه يعرده من كل سماته الطبيعية ، بحيث لا يكون للواقع الخارجي الموضوعي أي حضور في العمل الفني ، ولذلك يتحول الخارجي في الفن الرومانتيكي إلى مجرد صوت منبثق عن مصدر خفي ، وكأنه موسيقى.

Ibid : p. 835.

(١٤١)

(١٤٢) د. أميرة حلمي مطر : قصة الجمال ، ص ١٧٧ .

محض تنعش. موجاتها في عالم لا يشكل بظواهراته المتنافرة ، مستوى انعكاسي وإنما ليكنونه الروح في ذاتها . . . ولهذا فالغنائية *Lyrical* أو الموسيقى *Musical* هي التي تؤلف السمة الأساسية الجوهرية للفن الرومانتيكى ، حتى أننا نلتقى بها في الأعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كأنها حالة ، أو انبثاق ضباى للروح (١٤٣) .

ومراحل تطور صورة الفن الرومانتيكى متعددة : أولا هذه المراحل هي : المرحلة الدينية التي تدور حول قضية الفداء *Redemption* المستمدة من تاريخ حياة المسيح في مولده وموته وبعثه ويحاول الانسان في هذه المرحلة بلوغ مستوى الالهية والخلود بواسطة التضحية والامانة (١٤٤) والمرحلة الثانية : تتمثل في ايجابية الذات الانسانية الحرة ، التي تحاول اثبات شخصيتها الانسانية من خلال ثلاثة مشاعر رئيسية هي مشاعر الشرف والحب والوفاء *Love and Fidelity* لما المرحلة الثالثة فهي آخر مراحل صورة الفن الرومانتيكى التي يعبر عنها هيجل تحت عنوان : *Formal* الاستقلال الشكلي للشخصية *Independence of Character* وفيها يعيل المضمون - في العمل الفني - الى التعبير عن كل ما هو خاص وغرضي ، فتتضمن قدرة الفنان على حساب العمل الفني نفسه ، وهكذا منرى أن الفن الرومانتيكى يضاف - في خاتمة المطاف - طباعا عرضيا على الخارج والداخل على حد سواء ، ويقوم بين هذين المظهرين انفصالا ، يعنى - في واقع الامر - تقني الفن بالذات ، ويظهر الى حيز الوجود حاجة الوعي الى أن يكتشف - كى يعقل الحقيقة - اشكالا أسمي من تلك التي يضمها الفن (١٤٥) .

(١) المجال الدينى للفن الرومانتيكى :

The Religious Domain of Romantic Art.

إذا كان المضمون الجوهرى لتمثلات الفن الرومانتيكى هو اتحاد الروح مع ذاته . . . وهذا المضمون يختلف عن مضمون الفن الكلاسيكى ، فتيما لهذا فإن مثال الفن الرومانتيكى يتجلى في مظهر مغاير تماما للفن الكلاسيكى . لهذا يحرص هيجل في شرحه للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكى على إبراز النموذج الاساسى لتمثل المطلق في الفن الرومانتيكى .

Hegel : Aesthetics, p. 522.

Ibid : p. 522.

Ibid : p. 522.

(١٤٣)

(١٤٤)

(١٤٥)

فإذا كان الالهى يرد في المثال الكلاسيكي الى حبلود الفردية ، لأن نفس كل الهـ يظهر في جميع تفاصيل شكله الخارجى ، لأن الفن الكلاسيكى يقوم على أساس وحدة الفرد غير القابلة للانقسام بين الداخل والخارج ، فإن مفهوم الذاتية المطلقة - الذى يعتبر المبدأ الرئيسى الذى يركز عليه الفن الرومانتيكى - يتضمن - على عكس مثال الفن الكلاسيكى - التمازج بين الشمولية الجوهرية وبين الشخصية ، وإذا تحقق توسط لهذا التمازج ، فإنه يجعل الذات تشارك في الجوهر الشامل ، ويجعل من الجوهر ذاتا مطلقة يسمي ذاته (١٤٦) .

ولكن الذاتية لا يمكن أن تصبح روحا بالمعنى الواقعى للكلمة . بل يقصد هيجل أن الجسم الخارجى للذات يؤلف جزءا أساسيا منها ، وبالتالي لا يمكن للذات أن تصبح روحا إلا إذا تحررت من الجانب الجسماني الموجود الانساني ، لأن هذا الجانب يربطها بالوجود الأرضي - () - إلا عن طريق معارضة عميقة لهذا العالم المنهني ، وبعد إلغاء التمازج والتصالح مع المطلق ، ترقى الذات الى أفق جديد تصبح معه روحا مطلقة . وحينذاك يواجهنا واقع جديد ، واقع يندمج في مجال الروح ، ونتيجة لهذا يصني هيجل أن واقع مثال الفن الرومانتيكى يقع في دائرة الروح ، لأن الفن الرومانتيكى يظهر في شكل روحي ، ولذلك فالجمال الرومانتيكى الذى يعتمد على توافق الذات مع نفسها ، ويعبر عن نفسه في الحب - يختلف - كل الاختلاف - عن الجمال في النمط الكلاسيكى الذى يعتمد على اتخاذ الروح مع الخارج ويعبر عن نفسه ، في تعبير الداخلى عن ذاته في الخارجى . ولذلك نجد الجمال الاغريقى يصور داخلية الفرد الروحية في شكلها الجسماني الخارجى المحض ، بينما لا يمكن للخارج فى الفن الرومانتيكى أن يعبر عن داخلية الروح الا اذا بين أنه لا يعبر عن الروح كلها ، لأن للروح مستويات آخر لا يمكن للفن أن يعبر عنه في تمثيلاته الخارجيه . ولذلك فالجمال الكلاسيكى الذى يضل على الشكل الخارجى الطابع المثال ، يصبح - في الفن الرومانتيكى - هو جمال النفس ذاتها ، وهو التعبير عما هو دفين وعميق فيها ، وعن الكيفية التى يولد ويتطور بها المضمون الباطنى للذات دون أن يختلط بالغلاف الخارجى ، الذى يخترقه من اقصاد الى اقصاد (١٤٧) . وهكذا بدلا من الوحدة الكلاسيكية بين الداخل والخارج يتجه الفن الرومانتيكى الى البحث عن تلوين الشكل الداخلى للروح بجمال جديد ، ولهذا فهو لا يهتم بالجمال الخارجى المحض ، ويكتفى بأخذ الخارجى كما يجده في الواقع المباشر ويدع له الحرية

ليتلبس الشكل الذى ينزع اليه عقوبا . وذلك لأن التصالح مع المطلق
فى الفن الرومانتيكى هو فجعل يتم فى قرارة النفس ، رغم أنه يعبر عن
ومضيقه .

ونتيجة لعدم اهتمام الفن الرومانتيكى بهذا الاتحاد بين الروح
والجسم الذى يضفى عليه طابعا مثاليا ، فإن أضفى طابع خاص للتمثيل
الأكثر تخصصا للخارج الفردى هو طابع وصف الشخصيات
Portraiture (البورتريه) (١٤٨) وهو النسخ الحرفى للسمات
والاشكال كما توجد فى الطبيعة ، وكما صاغها الزمن ، بكل ما يشوبها
من عيوب ونواقص كون أى مجهود للتخفيف منها ، أو إضفاء طابع مثالى
عليها . وإذا كانت الأعمال الفنية - فى الفن الكلاسيكى - حين تفكر
ذروة تحققها تظل أسيرة نفسها ، لأنها تنظر للخارج بوصفه معبرا عن
الداخل ، وإذا كانت هيئات الآلهة والنحت الكلاسيكى ، تبين أنها لا تشبه
البشر الا فى ظاهرها ، لأنها تغلبت على عاهات الوجود البشرى ، فإن الفن
الرومانتيكى يجعل الخارج يشهد ويوحى بما للداخل ، ولا يفصح بالكامل
عنه ، لذلك فهو يترك للآخرين التمتع فى الداخل وتقييمه تقييما حرا .
وقد تم هذا للفن الرومانتيكى - أعنى استخدام الخارج للإشارة الى
الداخل - حين تنازل الله وتدخل فى الحياة المتناهية والزمنية ، لكي يقوم
بدور التوسط بين اللاتية المطلقة والخارج . فالشكل الخارجى أصبح
لا يظهر الا ما يملكه الإنسان ، ولذلك فالفن الرومانتيكى لا يتعالى على
الشكل الخارجى ، وإنما يتألف مع الواقع المادى ، وقد قصد الفن
الرومانتيكى من هذه التوضيحية المتعمدة بالتصوير الخارجى هو رفع جمال
النفس وتعميقه وإضفاء طابعا من القداسة عليه ، وهو يقصد أيضا أن
يمتزج بالمضمون المطلق للروح ، وأن يجذب الى دائرته أصق مناطق
الحياة الانسانية .

وتنبثق من هذه التوضيحية فكرة أخرى هي أن الذات الالهة متناهية فى
الفن الرومانتيكى ، بدلا من أن تبقى متوحدة مثل الاله الإغريقى الذى يجبا
منفصلا على ذاته ، لأنها تملكه علاقات خارجية مع ما يؤلف جزءا منها ، وإن
لم يكن هو ذاتها ، لأنها تهتدى فيه الى ذاتها دون أن تكف عن وعيها
بذاتها (١٤٩) . ويرى هيجل أن اتحاد اللاتية مع ما ليس هو ذاتها ،
هو الذى يشكل الجمال الحقيقى للفن الرومانتيكى ، أى المثال الذى يعبر

Hegel : op. cit., p. 531 .

(١٤٨) انظر :

Ibid : p. 533.

(١٤٩)

فيه الشكل - المظهر الخارجى - عن الباطن وعالم المواقب الذاتية .
ولذلك يعبر المثال الرومانتيكى عن علاقات مع ذوات روحية اخرى
مشدودة بروابط وثيقة ، والإنسان لا يستطيع اظهار كل مضمون الباطن
الا من خلال هذه الكائنات الروحية وهذا يعنى أن الحياة فى الآخرين .
وبالآخرين هى الحب الذى يعبر عن مثال للفن الرومانتيكى ولذلك يقول
هيجل : « إن الحب هو الذى يشكل المضمون العام للفن الرومانتيكى ،
إذا نظرنا إليه من منظوره الدينى » . أى الحب الذى يعبر عن مسكينة
الروح (١٥٠) .

ولكى نصل الى الحب ، لابد أن نرى صيرورة الذات المطلقة ، التى
يفضلها تتكمن الذات المطلقة من التغلب على تنهى الظاهرة الانسانية فى
جانبا المباشر ، وهذه الصيرورة تجد تمييزها فى حية الله / المسيح
وآلامه وموته . ولهذا فإن هيجل يدرس - هنا - الصيرورة الانسانية من
خلال مراحلها الحسية والروحية . ويمالج هيجل المجال الدينى للفن
الرومانتيكى ، من خلال تناول ثلاثة موضوعات ، فيخصص الموضوع
الأول لقصة الفداء المسيحى Redemption ، وفيها يبين ظهور الروح
المطلق بواسطة الله فى مظهر انسانى ، ويتناول فى الموضوع الثانى ،
الحب فى شكله الايجابى ، وهو شكل عطفة اتحاد الانسانى والالهى
وتصالحهما ، الذى يتمثل فى العائلة المقدسة ، وحب مريم العذراء الاموى
لابنها عيسى المسيح وحواريه ، ويخصص هيجل الموضوع الثالث لطائفة
المؤمنين (الشهداء) ، أو حضور الله بين البشر كنتيجة لامتداده للنفس
الى الله ، ونتيجة لآله الجانب الطبيعى والمتناهى فى البشر ، عن طريق
عودة البشرية الى الله عن طريق التوبة والشهادة (١٥١) .

ويقدم هيجل قصة « الفداء المسيحى » من خلال تأويله للمسيحية ،
لأن كل انسان هو الله ، والله انسان فردى ، والدعوة للاتحادية
المسيحية لكل انسان فردى أنه يكون فى خدمة الله ، وأن يتحد
مع الله ، بل أن الهدف من وجود الانسان هو الاتحاد بالله ، وإذا ما بلغ
هذا الهدف صار روحا حرا ولا متناهى ، ولكن كيف يمكن للانسان أن
يعتد بالله رغم وجود الفرق جوهرى بين الطبيعة الالهية والطبيعة
الانسانية ؟

Ibid : p. 533.

(١٥٠)

Ibid : p. 533.

(١٥١)

ويرى الرومانيكيون أن هذا الاتحاد ممكن عن طريق الاعتقاد بأنه ذاته قد صار بشرا ، وتجلّى كأنسان فرد ، في شخصية السيد المسيح عليه السلام ، ولهذا بدلا من أن يبقى هذا التصالح والاتحاد بالله مجرد تجريد ، فإنه يعرض ذاته للادراك الحسى فى شكل فرد انساني وجد ولاجودا فعليا هو المسيح ، وهذا الاتحاد ليس مجرد احتمال ، وإنما هو واقع يمكن تحقيقه عن طريق إرادة الإنسان ، الذى يريد أن يتحرر من فرديته الروحية والجسدية ، ولذلك يمكن أن يتم هذا الاتحاد من خلال تاريخ الإنسان الفرد الذى يتحرر من فرديته الروحية والجسدية فيتالم ويحتصر ، ولكنه ينتصر على الآلام والموت ويبدأ إلى الحياة ثانية كالإلهى . ولذلك يشكل هذا التاريخ ، - تاريخ الإنسان الفرد الذى يتحرر من فرديته الجسمية - الموضوع الرئيسى للفن الرومانيكى المحض ، لأن هذا التاريخ يقوم على التعيين الداخلى الذى يريد أن يوافق الروح فيه مع ذاته (١٥٢) . ولذلك قد تنطوى الحقيقة - هنا - على علم الزم الطاهرى للفن ، لأن الحقيقة هى توافق الروح مع ذاتها وليس مع الخارج ، ولهذا يبدو جمال التعبير والتمثيل الخارجى شيئا ثانويا ، لأن الحقيقة لها وجودها بالنسبة للوعى ، حتى خرج الفن ، وبصورة مستقلة عنه . ولكن هذا المضمون الدئنى ينطوى على مظهر يفرض عليه ضرورة تدخل الفن ، لأن هذا المضمون يتركز على اتحاد المطلق والالهى بالذات الإنسانية القابلة للادراك التى تظهر خارجيا وجسمانيا ، بحيث لا يمكن التعبير عن الالهى وإظهاره فى شكل الفردى المشوب بكل نواقص الطبيعة وبكل تنامى الظاهر الفردية ، ومن هذا المنظور يقسم الفن الرومانيكى للوعى الحلقى ظهور الله فى شكل هيئة فردية ذات حضور فعلى ، فى شكل صورة عينية تنسخ حتى التفاصيل الخارجية. للأحداث المرتبطة بولادة المسيح وحياته وتجليه ، بحيث نجد أن ضرورة تدخل الفن تساعد على ظهور الله الفعلى والسريع الزوال ، ويصبح له ديمومة متجددة باستمرار عن طريق الفن (١٥٣) .

أما الطابع الخاص والعرضى للبعد الطاهرى والخارجى من الفن الرومانيكى فإنه يظهر حين نقارن بين الفن الكلاسيكى ، والفن الرومانيكى فى استخدامهما للواقع الخارجى . ففى الفن الكلاسيكى يمثل الزوى والالهى من خلال الأشكال الجسمانية ، أى من خلال الجسم وتكوينه ، ونلاحظ أن أشكال الفن الكلاسيكى ، وهى تستخدم الجسم فى التعبير عن

Ibid : p. 534.

(١٥٢)

Ibid : p. 535.

(١٥٣) .

الالهى ، فانها تبعد عنه كل ما هو عاوى ومتناهى وتحصر على الجوعرى الذى يعبر عن شمولية الروح ، بينما نجد الفن الرومانتيكى - حين يستخدم الواقع الخارجى - فانه يستخدم الأشكال كما هي موجودة في الاحوال العادية ، ورغم هذا ينتج الفنان في تحويل تلك المواد العادية والمعروفة الى وسيلة للتعبير عن العمق وعن الروحي ، من خلال استخدامه للموائيل والطرق الفنية ، لكي يعطي لهذه الأشياء والمواد العادية حياة روحية . ويتضح هذا في أعمال الفن التشكيلي التي حاول أن تصور المسيح ، فهي لم تحصر على تمثيله وفقاً لمفهوم المثال الكلاسيكي ، وانما حاولت أن تقلبه كما هو ، فالمسيح المصلوب المكمل بالشوك، الذي يتجرع منكرات الموت البطيء ، المؤلم ، لا يقدم وفقاً لمفهوم الجمال الكلاسيكي . من ظهور أبدية الروح (١٥٤) . ويستند هذا المفهوم - مفهوم الجمال الرومانتيكى - الى اختلاف مفهوم الموت في الفن الرومانتيكى عنه في الفن ودرجة الآلم الا متناهية ، المتصلة بصفو الهى لدى المسيح ، يعبر به وانما يعبر عن الجمال بالمفهوم الرومانتيكى الذى يهتم بالعنق الباطنى ، الكلاسيكى ، فالموت هنا ، هو حالة انتقالية ، مرحلة نمو تصالح الروح مع ذاته ، وانصهار الانساني والالهى ، ونتيجة لهذا المفهوم الرومانتيكى عن الموت ، فان البعث والصعود الى السماء - في معية المسيح - هما أنسب الموضوعات للتمثيل الفنى ، ويضيف اليهما هيجل الموضوعات المرتبطة باللمحات التي يظهر فيها المسيح وهو ينشر تعاليمه . والمضلة التي يحاول الفن التشكيلي الرومانتيكى حلها هي : **كيف يمكن أن يمثل الروسى بما هو روى في باطنيته العميقة، أى الروح المطلق ، الا متناهى المتحد اتحاداً حقيقياً بالذاتية والمتبعض فوق الوجود المظاهر - من خلال الجسماني والخارجي الذى يعبر عن لا تناهيه ؟ (١٥٥)**

ويمكن حل هذه المضلة عن طريق الحب الدينى Religious Love لانه هو الموضوع المعنى الذى يمكن عن طريقه أن يتناول الفن الروح بما هو كذلك ، أى الروح المنظور اليه في ذاته ولذاته ، فالحب هنا هو الشكل الذى يتيح لنا تعيين الروحية المجردة التي لا يمكن للفن أن يتناولها كما هي ، لانه لا يمكن للفن أن يتناول الموضوعات المجردة (١٥٦) . ولذلك يبدأ هيجل حديثه عن المطلق بوصفه حباً ، لأن

Ibid : p. 538.

(١٥٤)

Ibid : p. 539.

(١٥٥)

Ibid : p. 539.

(١٥٦)

مضمون الحب ينطوي على اللحظات التي تشكل التصور الأسامي للروح المطلق : أي العودة الهادئة المبطنة الى الذات ، بدءا مما هو مختلف عن الذات ، لأن هذا الغير أو الآخر ، الذي تقيم معه الأنا علاقة دون أن تكف على أن تكون روحا ، أي دون أن تكون في علاقتها به اليمد الروحي ، لا بد بالتالي أن يكون من طبيعة روحية ، وشخصية روحية (١٥٧) .

ويحدد هيجل ماهية الحب الحقيقية بأنها تكمن في الفناء وعي الذات أو الأنا ، وفي تناسي الذات في الآخر ، وهذا من أجل التقياء الذات من بعده وتملكها في هذا النسيان وهذا الانقضاء ، فتوسط الروح مع ذاته وتساهي الى الكلية من خلال الآخر هو الذي يشكل المطلق ، بمعنى أن الحب عند هيجل ليس هو الذات الفردية ، بل التالى متناهية تهتم الى ذاتها وتحقق نفسها في ذات متناهية أخرى ، وتختلط بها ، وإنما الحب - عنده - هو أن المطلق - وهو مضمون الذات - الذي تهتم الى الذات من خلال توسط وهو الآخر أي أن الحب الروح الذي لا يشعر بالرضا الا حين يتوصل الى معرفة ذاته - بوصفه المطلق - من خلال الآخر . ان هذا المضمون - من حيث هو حب - هو شكل العاطفة - المركزة ، يصبح في تناول الفن ، لانه يظهره في عاطفة ذاتية ، تكون في تناول الادراك في جميع تفاصيلها ، واذا كانت النفس والمادة باطنية وروحية ، فالله ترتبط بالنفس والجسماني اللذين يكن بواسطتهما أن تتظاهر خارجيا ، وفيه الصوت والكلام في التعبير عن الحياة العينية أكثر من البصر وقسمات الوجه (١٥) وللملك يعرف هيجل الحب - طبقا لما سبق - بأنه مشال الفن الرومانتيكي في مظهره الديني ، أي انه الجمال الروحي الذي يعبر عن توافق الروح مع ذاتها في مقابل الجمال الكلاسيكي الذي يعبر عن اتحاد لروح بالواقع الخارجي ، وتلاحظ أن التماثل والتوافق للروح مع ذاتها يتم من خلال الآخر الروحي وليس الطبيعي كما هو الحال في الفن الكلاسيكي ، أي أن التوافق والاتحاد لا يكون مع أشياء جسمانية وإنما مع كائنات روحية ، ولذلك تصبح علاقة الحب بين الأنا والآخر تجسيدا لتوافق الروح مع ذاتها مما يساعد الفن في تمثيلها تشيلا لنيا .

وهيجل يرى أن الله حب ، وبالتالي فإن ماهيته الأصق تماثل من حيث هي متجسدة في المسيح، ويجب أن تمثل في هذا الشكل - المسيح - حتى تصبح في تناول الفن ، لأن الله كصور هو أقرب الفكر منه الى

Ibid : pp. 530-540.

(١٥٧)

Ibid : .p. 540.

(١٥٨)

الفن ، ومن المعروف أن الفن لا يمكن أن يتناول الموضوعات التي لا يمكن تمثيلها فيها (١٦٠) ، ولهذا فالمسيح المصيح يجسد الحب الإلهي - من جهة - ويجسد الانسانية كلها - من جهة أخرى - وشخصية المسيح لا تبطل احتياج ذات مع أخرى وإنما يجسد فكرة الحب بالذات في شموليتها ، أي يجسد المطلق ، وهو روح الحقيقة في عناصر العاطفة وشكلها .

والموضوع الذي يجسد هذا ، وقريب إلى مجال الفن ، هو حب مريم ، ذلك الحب الأموي Maternal Love الذي صورته الخيال الديني الرومانتيكي بشكل رائع ، وذلك لأن هذا الحب يصنع بين الحب الواقعي والحب الانساني وبين الحب الروحي المتجرد من كل شهوة وسرا من كل عنصر حسي . فمريم ابن الحب الأموي لدى السيدة العذراء يرتكز إلى أساس طبيعي ، وهو الأمومة لدى كل امرأة ، إلا أن الحب لديها ليس سيرا لهذه الحدود الطبيعية الصرفة ، وإنما تتجاوز هذه الحدود وتتسامى بها ، لأنها تلتقي بذاتها في هذا الطفل الذي حملته في أحضانها ، وفيه وبه تهي ذاتها ، وهذا الطفل رغم أنه جزء منها إلا أنه يتسامى فوقها ، ولهذا فهو الموضوع الذي تسمى فيه نفسها وتسمى ذاتها (١٦١) . ولهذا نلاحظ أن الجانب الطبيعي - هنا - مصبوغ من كل جانب بصبغة روحية . ويصور الجسد الروحي ، والمثال ، لأنه رغم الألم الناجم عن مصير الابن المثالم ، نجد أن لانسان يرتقي ويتحد مع الله ، ومع الروح ومع الحقيقة . ويسمى الانسان ذاته لكي يلتقي بذاته ، ويعترف على نفسه في موضوع سبه . لهذا يشهد الانسان برضاً - لاهد له - بفعل هذا الاتحاد مع الله .

وقد حاول الفن الرومانتيكي أن يصور عاطفة الاتحاد الفردي بالله ، كما توجد في حب مريم العذراء الأموي ، ونتيجة لتوكيد الفن على هذا ، كان يمد حب مريم العذراء أسماء العواطف ولقائسها جميعا ، ويند على ذلك ، فإن الوجود المباشر للمسيح - أيضا - يحمل دلالة مزدوجة ، فهو يعني انسانا فرديا ذو صفات محددة واقعية ، ويعني في الوقت ذاته الله ، وله أخذ شكل انسان ، فلا يمكن الواقعي الحقيقي لله في حضوره أو وجوده المباشر ، وإنما في الروح ، لأن الله لا وجود له إلا في الوعي الباطني ، ولذلك فالمسيح لا يمثل - هنا - شخصا واحدا ، وإنما يمثل تماليع الذات الانسانية كلها مع الله ، هذه الانسانية التي تتألف من عدد

Ibid : p. 541.

(١٦٠)

Ibid : p. 542.

(١٦١)

للورع والتقوى (*) وينعكس هذا الألم الذى يتحمله الإنسان برضا من أجل الاتحاد بالله فى التمثيل الفنى ، ولا سيما فى فن التصوير painting ، وهذا نجده فى اللوحات التى تعبر عن الهناء الذى يجد الشهداء صيدره فى غناى أجسادهم ، وذلك بأن يجعل الفنان قسما من الوجه والنظرة تشف عن الرضوخ والاستسلام والانتصار على الألم ، والفرح الذى يشعرون به من الاحساس بحضور الانهى فيهم .

أما النحت Sculpture فإنه أقل صلاحية لتمثيل الجوانب الداخلية المركزة فى هذا الشكل الروحي ، وهو يكتفى بتمثيل الجراح والتشوهات التى تقع بالأعضاء الجسدية نفسها ، والوسيلة الثانية هى الاعتماد بالاعتداء الى الله عن طريق باطن النفس ، وليس عن طريق تعذيب الجسم الخارجى ، فهنا يهتلى الإنسان الى الله عن طريق التذم وحسب الله ، وهذا ما قلناه فى التشكيل حين قلنا صور قصص الهداية بعد الخطيئة مثل صورة مريم المجدلية التى قلناها الرسامون الإيطاليون فى صورة راتمة تعبر عن النمط المثالى فى الفن ، أما الوسيلة الثالثة فهى الايمان بالمعجزات التى تلمح دورا بالغ الأهمية فى المجال الدينى والمقصود بالمعجزة Miracle هو توقف الجسار الطبيعى للأشياء ، إذ تتعرف النفس على حضور الألهى فى هذه الأحداث ، ويرى هيجل أن الألهى يمثل فى الطبيعة بوصفه غلاذ أى فى شكل قوانين ثابتة ، فرضها الله بنفسه على الطبيعة ، وليس عن طريق ظواهر فردية مناقضة للقوانين الطبيعية ، ولذلك فإن كثيرا من الخرافات تنطوى على جانب لامعقول ، وخلا من المعنى ، لأن ما يؤكد حضور الله هو القوانين الثابتة التى تسم بمقتضى العقل فى العالم ، بينما المعجزات التى تخرق قوانين الطبيعة ليس فيها شيء من الألوهية . ولهذا تلبو المعجزات تحديا للعقل والبص السليم (١٦٤) .

(*) إذا كان هيجل قد ادان جلد الهنومى وقوة احتماله ، ورأى أن الهنومى يسعى الى قتلى نفسه بخرقه فى ليل اللاوعى العميق ، فإن الشهيد المسيحي - أيضا - إذا حرص على تقطيع كل الروابط الانسانية مما كانت ، فإنه ينطوى على فطالة ووحشية وانزع الى التجريد ، وهو - فى النهاية - خلاص فردى ، لا يهم حدا كبيرا من الناس ولكل تبرد - لنا كأنها نفس حلجة وشائعة ، ولا تسمى الينا بالمشقة ولهذا يكثر هيجل قصة أحد الشهداء الذى هجر زوجته وأولاده ، ليتفرغ للى التجرد الروحي ، ليعبر متصلا ، وقد أراه أولاده - دون أن يعرفوا حقيقة - فى بيتهم ، ثم يخبرهم بالحقيقة ٧١ عند وفاته .

See : Hegel : op. cit., p. 547.

Ibid : p. 550.

(١٦٤)

المرحلة الثانية من مراحل تطور الفن الرومانتيكي *Romantic* تمنى الانتقال من مبدأ الذات الباطنية في المجال الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي الذي يجد فيه الفن الرومانتيكي إمكانيات إبداع مستقل ومصادر لجمال أكثر حرية . فقد لاحظت في المرحلة الأولى في الفن الرومانتيكي أنها عكس المرحلة الثانية ، حيث كان مضمون الايمان والفن هو الذات اللا متناهية أو روح الله الذي لا يوجد حقا لذاته إلا في الوعي الانساني ، ولهذا فهو باطنية مجردة ، وقد رأينا إيمان الشهداء والقديسين يقوم على معارضة العالم الخارجي وتبذره بدلا من التطفل فيه ومثله ، وفعل هذا التجريد ، ويبقى الايمان منفصلا عن الحياة ، وعن الواقع الميني للوجود الانساني ، ولذلك كان مطلوبا من النفس الانسانية في المرحلة الثانية أن تخرج من المملكة السماوية ، لكي تحول الجوانب الداخلية الدينية إلى جوانب روحية متحققة في الواقع الدنيوي ، فالذات الفردية قد تجردت من تنافسها المحدود والطبيعي في المرحلة الأولى ، وفي المرحلة الأولى ، وفي المرحلة الثانية تؤكد ذاتها كذات حرة لذاتها وللآخرين ، وتعتبر الذات عن نفسها في هذه المرحلة من خلال ثلاث مشاعر

رئيسية وهي عاطفة الشرف والحب والوفاء *Honour, Love and fidelity* ويلاحظ هيجل أن هذه العواطف الثلاث ليست صفات أخلاقية بالمعنى المحدد لكلمة أخلاق ، وإنما هي مجرد شكلها للجوانب الباطنية في الذات الرومانتيكية ، واجتماع هذه العناصر هو ما يشكل المضمون الرئيسي للفروسية *Chivalry* وتعتبر هذه المرحلة من تطور الفن الرومانتيكي هي الوسط الحر *Freely Midway* بين المضمون المطلق للتمثيلات الدينية الثابتة في ذاتها وبين الخصوصيات المتعددة الأشكال للعالم الدنيوي والمحدود والمتناهي . والفن *Potry* هو الذي عبر عن هذه المرحلة خير تعبير ، وعرف كيف يستخلص هذا الموضوع خير استخدام (١٦٥) ، لأنه - من وجهة نظر هيجل - من أتمر الفنون على التعبير عن الذات الداخلية المنطوية على نفسها ، والفن الرومانتيكي اهتم بأشياء هذا العلم ، ولم يهتم بالأنجيل وحدها ، وهو يقلد أبطاله فضائل وأهداف لم تكن هي فضائل الاغريق وأهلانهم . ونتيجة للانتقال من فضائل الورع المسيحي - التي تقتل بصرامتها المجردة كل ما هو دنيوي - إلى الذات التي لا تستسلم ولا تضحي بنفسها ، وإنما تريده

تأكيد فعاليتها في عالم الأشياء الدنيوية. ولذلك فالشعر لا يواجه - هنا -
 أي جوانب موضوعية مسبقة الوجود ، كما كان يجد الفنان الاغريقي ،
 حيث يجد الميتولوجيا أو الصور التي يمكن استخلافها ، أي لم يكن أمام
 الشاعر الروماني أي موضوع يعرض نفسه مسبقا لكي يقوم الفنان
 بالتعبير عنه ، ولهذا فكان يجد نفسه حرا تماما ومطلق الابداع ،
 و « كأنه طير يخرج غناؤه من تلقاء نفسه وينبع منه » . ولهذا لا نجد
 الأفراد معاناة خاصة أي البائوس *Pathos* بالمعنى الاغريقي للكلمة الذي
 سبق الإشارة إليه ، وإنما نجد لديهم درجات من البطولة في طواحي
 الحب ، وفي الفود عن الشرف ، وفي التبدل على الوفاء ، والسمة المشتركة
 بين أبطال العصر الوسيط والعصر الكلاسيكي هي الشجاعة ولكن مفهوم
 الشجاعة يختلف بينهما ، فالشجاعة في العصر الكلاسيكي هي شجاعة
 طبيعية ، مميزة لأفراد اقوياء . ومصدرها هو قوة الإرادة والجسم ،
 بينما الشجاعة في العصر الوسيط مصدرها هو الجوانب الباطنية للروح .
 ولذلك ترتبط الشجاعة بالفروسية والشرف ، ولهذا فهي مرتبطة بالروح
 الصوفي *Mystical Piety* وقرابات الذات (١٦٦) :

ويرصد هيجل سيادة هذا الشكل عن الفن الروماني في الغرب
 بفضل عودة الروح ، إلى ذاته ، بينما ساد هذا الشكل في الشرق ،
 نتيجة للإسلام حيث قام بتوسيع وعي وأفق العربي من أجل تحرير نفسه
 من المتناهي ، ولذلك تطور الانسان العربي ، الذي كان - قبل الإسلام -
 مجرد نقطة - أو كما مهلا - إلى التوسع في المدى للتراث لصحرائه
 وسماه ، حتى اندمج بالعالم الدنيوي دون أن يتنازل عن حريته الباطنية ،
 والإسلام - من وجهة نظر هيجل - هو الذي مهد لذلك التطور الذي لحق
 بالانسان العربي ، وذلك عن طريق إلغاء العبادة الوثنية للأشياء المتناهية
 والخيالية وعن طريق إطلاق الحرية الذاتية للنفس التي تسمح بتصالح
 القلب والروح (١٦٧) مفهوم الشرف - الذي يقدمه هيجل - لم تعرفه
 الحضور القديمة الكلاسيكية ، فغضب أنجيل في الألياذة لم ينشأ عن إهانة
 مصمت الشرف ، وإنما لأن أجاممنون قد عامله بطريقة غير لائقة ، ولأنه
 تمام الاغريق ، ولذلك كان تبادل السبب هو الشكل الوحيد الذي يظهران
 به غضبهما ، وبعد ذلك تمحى الإهانة الصينية بدورها ، بينما مفهوم
 الشرف - في التصور الرومانيكي - يمس قيمة الذات اللامتناهية للانسان
 بصرف النظر عن مضمون هذه الذاتية ، أي أن الشرف هو الوجود الحقيقي
 للذات ، أي واقعها الأكثر أصالة ، ولذلك تكتسب الذات من خلال الشرف

Ibid : p. 556.

(١٦٦)

Ibid : p. 557.

(١٦٧)

قيمة لا متناهية . ولهذا فالشرف - طبقا لهذا المعنى - هو الذي يشكل التحقق الأساسي للعالم الرومانيكي ، ولذلك فإن مضامين الشرف يمكن أن تكون بالغة التنوع فكل ما أنا كائن عليه ، وكل ما أصله ، وما يفعله الآخرون هو جزء من شرفي (*) وبوسعى بالتالى أن أدرج فى عداد شرفى كل ما هو جوهرى فى ، مثل التفانى فى سبيل الوطن والمهنة وإنجاز واجبات الأبوة ، والوفاء الزوجى والاستقامة ، وتصبح هذه المواقف مواقف شرف حين أمثلها بذاتيتى . - بمعنى أن الشرف لا يمليه قانون أخلاقى أو عرف سائد ، وإنما ينبع من الذات ، أو من رؤية الإنسان لذاته ، ومن رؤية الآخرين له ، لأن الإنسان يطلب من الآخرين الاعتراف به . ويتضح من هذا ، أن مفهوم الشرف كما تصوره الرومانيكيون ، لم يكن موجودا ، وإنما أتت به العصور الحديثة ، لأنه لم يكن موجودا لدى -الاعريق ، وهو يعنى الفكرة التى يكونها الإنسان عن ذاته ، هذه الفكرة هى التى تشكل المضمون الفعلى للشرف ، وأعنى بها الصورة التى يكونها المرء عن ذاته ، ولهذا فهو استقلال متبصر ، وإذا تم مساس الشرف ، أو أمين ، فأتى لا أشعر بهذا على مستوى المضمون ، وإنما أشعر أن ذاتى (تلك النقطة الفكرية اللامتناهية) قد أهينت ولذلك كان كل مساس بالشرف لا متناهيا ، ولذلك فإن استرداد الشرف أو الترفسية تكون جدورها لا متناهية . بمعنى أنه لا بد أن الذى مس شرفى رجل اعترف أنه مثل رجل شرف ، وبالتالى كى أستعيد شرفى عن طريقه وفى نظر ذاته أن اعتبره شخصا لا متناهيا (١٦٨) .

أما الحب فهو الماطلة الثانية التى تلمس دورا راجعا فى الفن الرومانيكي ، ويختلف مفهوم الحب هنا عن مفهوم الحب الإلهى الذى سبق أن عرضناه فى المرحلة الأولى من الفن الرومانيكي ، بينما مفهوم الحب - هنا - هو الحب الإنسانى ، الذى يتأتى نتيجة تخطى الفرد عن ذاته لفرد من الجنس الآخر ، أى المزوف عن الرعى فى الذات إلى رعى فرد آخر وبه . ونلاحظ أنه قد يبدو هناك تمازج بين الشرف والحب ، على أساس أن الشرف يحافظ على استقلال الفرد عن الآخر ، بينما الحب يقوم على ذوبان الفرد فى الآخر ، ولكن يمكن أن يكون الحب تحقيقا لما هو متضمن فى الشرف ، كيف ؟ ، لأنه فى الحب يعترف الشخص الآخر (اللامتناهى بالنسبة لى) بالآلى اللامتناهى ، وهذا يحقق لانهاى الفرد فى نظر الآخر ، وهذا ما يطالب الشرف بتحقيقه . - فلكى يدرج لانهاى

(*) هذا للمعنى يقترب لدينا « بالعرض أو الشرف » الذى يد ليشمل حفظ الامتنان على بيته واسترته وأرضه وبلده .

Ibid : pp. 557-558.

(١٦٨)

« الآنا » في لانهائي « الآخر » ، لا يد أن يعترف كل منا بالآخر ويحترمه ، ونقتل كل ذاتيتي وما تشتمل عليه الى وعي شخص آخر ، لالون بلوني ارادته ومعرفته ونواذعه ، وحيثك ، فلا أحيا الا فيه ، وحيث الاخر في ، ويعيش كل منا - (الآنا والآخر) - ، في حالة من الوحدة والامتلاء ، وتضع في تماثل الهوية هذا ، أنفسنا كلها ، ونجمل منها عالما واحدا ، ونتيجة لهذه الجوانب اللانهائية الباطنية ، يلص الحب دورا بالغ الأهمية في الفن الرومانتيكي (١٦٩) ، ولا يرتكز الحب الى ملكة الفهم كما هو الحال في الشرف Honour وإنما يرتكز الى العاطفة ، التي تشكل الأساس الروحي للعلاقات الطبيعية . والدور الأساسي الذي يقوم به الحب هو انخراط الذات بكل جوانبها الداخلية ، وبكل لا تنهياها في هذه العلاقات ، وهذا الاتحاد الكامل لوعياها مع وعي شخص آخر ، هما اللذان يشكلان بالنسبة الى الذات وسيلة للاهتمام الى ذاتها من جديد . كما أن هذا النسيان للذات هو الذي يجعل من يجب يجد في شخص آخر مبررات وجوده ، من خلال تمتعه بذاته في هذا الآخر ، وهذا ما يفسى على الحب طابعه اللانهائي ، ويمكن أن نبش عن الجمال من خلال الخيال الذي يخلق حوله علاقة الحب عالما كاملا فيرد كل شيء الى هذه الدائرة .

ويلاحظ هيجل أن الفن الكلاسيكي لا يعرف هذه الجوانب الداخلية للذات كما تجعل في عاطفة الحب ، فتحي حين يتخذ الفن الكلاسيكي من الحب موضوعا له ، فإنه لا يتوقف الا عند جانب اللغة الحسية فقط فيثلا هوميروس يعتقد أن الحب في أنبل أشكاله هو الحب الذي يقوم في الزواج ، أو في ملامح امرأة مثل بنيلوبه Penelope (*) أي امرأة تنصف بصفات أخلاقية ، وفي قصائد سافو Sappho ترتفع لغة الحب الى مستوى المانة الفنائية ، ولكن ما تعبر عنه هو حرارة النار التي يفور بها اليم أكثر منها حرارة الجوانب الداخلية للنفس وقوة العاطفة الباردة عن القلب .

ويريد هيجل أن يؤكد من خلال أمثلة كثيرة على أن الماسة الكلاسيكية لم تعرف عاطفة الحب ، بالمعنى الرومانتيكي للكلمة ، لأن الجوانب الباطنية

Ibid : p. 883.

(١٦٩)

(*) هي زوجة أوليمبس ، ووالدة تيليماك ، طوال العشرين سنة التي غاب فيها أوليمبس ، رلفت طلاب يديها ، ولكنها طمعت على نفسها هذا ، باتها حتى ما انتهت من حياكة قطعة السمع التي بين يديها ، فاستقار واحدة منهم ، ولكنها كانت تظ في الليل ما تحيك بالليل .

للتعب عاتية ، وتجد هذا في أعمال اسخيلوس وسوفوكليس ، فمثلا هيومن *Haemon* لم يدغمه هواه للتدخل لصالح انتيجونا عند أبيه وكذلك حين عالج يوربليس الحب في مسرحية فيندرا *Phaedra* مصوره على أنه عاطفة شبه اجرامية . وفي الحضارة الرومانية ، كان يتم تصور الحب على أنه متعة حسية فحسب ، بينما نجد مفهوم الحب الرومانتيكي ، يتضح في أعمال الشاعر بترارك *Petrarch* (١٣٠٤ - ١٣٧٤) حيث صيغ الحب بطابع ديني . وفي أعمال الشاعر الايطالي دانتي *Dante* الذي خلد حبه لباتريس بورتيناري (١٢٦٥ - ١٢٩٠) في ملحمة الكوميديا الإلهية (١٧٠٠) حيث ينقلب الحب الى عاطفة دينية ، وهناك بعض الصراعات التي تنشأ نتيجة المحب ، مثل النزاع الذي ينشأ بين المحب والشرف ، فكثيرا ما يستنهي واجب الشرف التضحية بالمحب ، ومثل ذلك زواج رجل غني من فتاة فقيرة الذي قد يعد مخالفا للشرف . ويمكن أن تدخل مصالح الدولة وحب الوطن وواجبات الأسرة في تناقض مع الحب ، وقد حاولت المسرحيات والقصص والروايات الحديثة تصوير هذا النوع من الصراعات والمنازعات الخارجية ، لكي تثير اهتمامنا بالشاق الخائبيين (١٧١) .

أما الوفاء فهو العامل الثالث في الذاتية الرومانتيكية على نحو ما تظهر في العالم الدنيوي ، والوفاء *Fidelity* هو العاطفة التي تربط التابع بشخصية سيادة ، مع احتفاظه باستقلاله الذاتي ، ويوجد الوفاء في المصور القديمة ، وقد أبرز شكسبير في مسرحية الملك لير *King Lear* الوفاء الرومانتيكي ، هذا الوفاء الذي تحتفظ فيه الذات - رغم إخلاصها للرئيس أو الأمير أو الملك - بحريتها واستقلالها ، ولهذا فهو يلعب دورا كبيرا في أخلاق القروسية ، حيث لعبت فروسية الوفاء - في المصور البوسطي - دورا كبيرا في صياغة الملكية والحقوق والاستقلال الشخصي وشرف الفرد ، وقد يفسد الوفاء في نزاع مع الشرف ، أو مع عاطفة الحب ، أو مع أي ظروف خارجية أو داخلية ، وموقف الفرد قد يتغير تبعا لموقفه ، فمثلا الفارس الوفى للملكه يطيعه متى كان عادلا ، ويقاومه اذا كان ظالما ، ولهذا فإن الوفاء موقف متغير وليس ثابتا عند شكل معين ، فالفرد قد يختار بين وفاء لشرفه ، أو وفاء للملكه أو سيده ، وهذا ما يؤكد - في النهاية - استقلال الفرد (١٧٢) .

Ibid : p. 564.

(١٧٠)

Ibid : p. 568.

(١٧١)

Ibid : pp. 469-570.

(١٧٢)

ونلاحظ أن هذه البائنة - دائرة أخلاق الفروسية التي تتمثل في عاطفة الشرف والحب والوفاء - تمثل انتقال اللذاتية من الباطن الديني إلى الحياة الروحية في العالم الديوي ، ولكن يبقى كل منهما مرتبطاً بالآخر ، ومن خلال هذا الانتقال أصبحت إمكانات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة ، وتصوير العلاقات المتباينة للإنسان ، وأصبح الفن يتغلغل في تفاصيل الحياة الإنسانية المختلفة ، وهذا ما يوضح في أعمال شكسبير التي صورت كثيراً من تفاصيل حياة الإنسان ، بل إن الفن امتد من حياة المسيح كثيراً من الأحداث العرسية وصورها .

ج - الاستقلال الشكلي لمميزات الفردية :

The Formal Independence of Individual Characteristics

بعد أن عرض هيجل للمرحلة الأولى للفن الرومانتيكي كما يتجلى في الجانب الباطني ، في المجال الديني ، ثم انتقل إلى أخلاق الفروسية في المجال الديوي ، في المرحلة الثانية ، فإنه ينتقل - في المرحلة الثالثة - إلى تصوير الكيفية التي كان يامل بها الفن الرومانتيكي مع الجوانب الأخرى من الوجود الإنساني ، الداخلي والخارجي ، والكيفية التي يتصور بها الطبيعة ومدلولها بالنسبة إلى حياة الإنسان الباطنية ، فلقد تلاقشت الموضوعات الدينية وتلاشت الفروسية أيضاً - في هذه المرحلة - وأصبح الإنسان ينزع إلى اكتشاف مصدر الذات في كل ما هو كائن ، أي في الجوانب المتناهية من الإنسان ، ولذلك فقد عبر في رسم الصور الشخصية Portrait عن الرسم الدقيق لسمات الإنسان في امتلاكه الحيوي ، ويعبده انبثاقاً عن روح الإنسان الصرف ، ولهذا فإن التطرف في إبراز التفاصيل الحقيقة هو الذي أدى إلى انحلال الفن الرومانتيكي ، لأنه حرص على تصوير أشياء بارزة ومبته ، واهتم على مهارة الفنان في أضفاه طابع رمزي خاص عليها ، وقد أدى هذا إلى التحلل الباطني لمادة الفن ، ولدى إلى الفصل بين عناصر العمل الفني وأجزائه التكوينية (١٧٢) .

ويتحدث هيجل عن انحلال الفن الرومانتيكي - في المرحلة الثالثة - من خلال ثلاثة موضوعات رئيسية : أولها : يتحدث عن الاستقلال الشكلي للشخصية الفردية ، فالإنسان في هذه المرحلة ينظر لنفسه بوصفه عالماً قائماً بذاته ، ومتعلقاً على نفسه ، ونتيجة لهذا التصور الذي يكونه الإنسان عن ذاته فإن هيجل ينتقل للنتائج المترتبة على استقلال الفرد

استقلالاً شكلياً ، فيدوس - في ثانيهما - علاقة هذه الشخصية التي تتمتع
بطابع استقلال فردى بالأوضاع والمواقف والأحداث والأعمال ، ثم يدرس
في الموضوع الثالث ، النتائج المترتبة على انزعال الانسان عن المواقف
والأحداث التي يس بها ، فيعرض للمظاهر التي تبدو غير مترابطة ،
وتفصح عن انحلال الفن نفسه ، لأن الفن يسمى - منذ الآن - الى تصور
الواقع المبتدل كما هو ، وتصوير الموضوعات كما هي كائنة بالفعل
بخصوصياتها العارضة والفردية ، ولذلك يلجأ الفن الى الفكاهة والكوميديا
- التي هي تشويه للواقع - لكي يرفع من شأن هذا الواقع من خلال
سحر الفن ، وهذا يعني - من وجهة نظر هيجل - نهاية السيطرة الخلاقة
للإنانية الفنية على الشكل والمضمون في العمل الفني (١٧٤) .

ففي الموضوع الأول وهو الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية ،
يمرض هيجل لشكلين من أشكال الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية ،
أولهما : هو شكل الشخصية الخاصة التي تنزع عنها صورتها الكلية ،
وتتصرف وفق مصالحها الذاتية الخاصة دون أن تعبأ بشئ ، فهي شخصية
تتصرف في سلوكها بلا تفكير ، وفقاً لطبيعتها التي هي عليها ، وهي
لا تستعند الى أي مبدأ أعلى ، ولا تبحث عن تبريرها في أي عنصر جوهري ،
نما ترتكز الى ذاتها الضيقة فحسب ، وهذا الاستناد الى الذات الضيقة
في السلوك قد ينتج عنه تأكيد الذات ، وقد ينتج عنه أيضاً هلاك الشخصية
ذاتها حين تسير الشخصية وفق هواها ، وهذا النوع من الاستقلال
لا يتأني الا حين يتراجع الالهى والجوهري والكل في سلوك الانسان الى
الخلف ، وتنتصر النفس الانسانية بهومها الخاصة أهداف الحياة وقد
رسم شكسبير شخصيات كثيرة تحد لنا هذا النوع من الاستقلال الذاتي
للشخصية الفردية ، فنجد لدى مكبث *Macbeth* (*) وعطيل *Othello*
وريتشارد الثالث *Richard III* شخصيات لا مكان للتدين والأخلاق
بالمعنى المحدد لهذه الكلمة في حياتهم ، فهم لا يأتون الأفعال بهدف تصالح
دينى للانسان مع ذاته ، بل يسعون الى تحقيق أهدافهم الخاصة ،
ولا يرضخون لأي منطق سوى منطق أنفسهم وهواهم (١٧٥) ، فمثلا
شخصية مكبث يتسلط عليها بأسرها ، هوى الطموح ، فلا يتردد في
اقتراح الجرائم من أجل تحقيق ما يريد . بحيث لا نستطيع ان نفصل
بين الشخصية ، وبين ما تريد تحقيقه على المستوى الفردى ، ولهذا فان

Ibid : D. 575.

(١٧٤)

(*) لدى هيجل أن جرائم مكبث ليست وايذة الساحرات ، وإنما الساحرات
الفريريات هي الشخصيات الفريرى لارادته العنيفة المتصلبة التي لا يردعها ضمير .

Ibid : p. 578.

(١٧٥)

حلم الشخصية لا تنصب لأي صوت سوى صوت هواها ، فلا يوجد شيء يوقف مكبت عن تحقيق هدفه ، فهو لا يحترم قداسة الجلالة الملكية ، ولا يفهم قرب ساعة هلاكه ، وإنما هو مصمم على بلوغ هدفه ، ضاربا عرض الحائط بأية حقيقة أو شريعة الهية أو بشرية ، وينتهي الأمر بهذه الشخصية - التي تفتقد الى البعد الكلي - الى فقدان السيطرة على ذاتها ، نتيجة لأنها تركت قيادتها لهواها الخاص ، فتتشر في الواقع المعنى ، وتسقط في قدرها المحتاب لها وهو هلاكها الأكيد ، لأنه تطور داخلي ينمو مع الشخصية لا تسمع أى صوت سوى صوت هواها الخاص ، فينتهي بها الى حالة من الهمجية والتحلل والانحيار ، نتيجة لعدم السيطرة على النفس ، والحل الوحيد الذي يمكن لهذه الشخصية أن تنفذها نفسها من هذا القدر *Excess* الذي تضع نفسها فيه هو أن تتصالح مع كينونتها الداخلية اللامتناهية ، أى تعطى الفرصة لتفجير الجوانب اللاتائية في الشخصية بدلا من أن تترك القيادة للجوانب الضيقة للشخصية (١٧٦) .

وأنهيهما : هو شكل الشخصية الجوهرية الكلية ، التي تنطوي على ذاتها ، بحيث لا تظهر أى خلية من خلجاتها الداخلية من خلال أى علاقة خارجية ، فهي عاجزة عن تجاوز الجوانب الباطنية للنفس وإظهارها وتطويرها ، وهذه الشخصية هي عكس الشخصية التي أشرنا إليها سابقا والتي تنحصر في همومها الفردية الضيقة ، لأن هذه الشخصية الكلية لا تترك نفسها لفعل من أجل هدفها الخاص كما كان الحال في الشخصية الأولى ، وإنما تنطوي على الذات ، وبالتالي يثيب تفتتها الخارجي ، وينتصم أيضا توكيدها المعنى والمنظور . ومثل هذه النفس كالحجر الكريم الذي تتم بعض النقاط البراقة عن وجوده ، ولكن بسرعة لمع البرق ، وهذه الشخصية الضيقة اللامتناهية لا تحاول أن تعبر عن نفسها الا من خلال الضمت المعبر ، والأفعال المعزلة البسيطة الساذجة ، التي لا تقصده أن يفهمها الآخرون ، ولذلك فهي تتطلب من الفنان الذي يريد أن يصورها نبوغا عظيما ، وموهبة كبيرة في الأداء ، لأن هذه الشخصية لديها حساسية عميقة بالجوانب الجوهرية في الظروف التي تحيط بها ، وهي لا تترك نفسها تنزه في مناهة الاهتمامات والاعتبارات الخاصة والأعمال اللامتناهية ، لأنها منفصلة عنها ، متجاهلة لها ، ولا تسمح لخلجات القلب ومخاض الحب والكراهية أن تلغيا عما هي فيه . ولكن لابد أن تأتي لحظة وتنفج فيها هذه الشخصية على الخارج من خلال عاطفة تشد قاذتها إليها بقوة غير متوقمة وترهن بها سعادتها وشقاها ، وتنسى أروع ابتذاعات الفن الرومانتيكي الى هذه الفئة من الشخصيات ، ولا سيما في

إبداعات شكسبير مثل شخصية جولييت Juliet التي تبدو وكأنها وردة تفتحت مرة واحدة ، بكل أوراقها المطلوبة ، وكأنها - أيضا ينبوع داخلي ، انبثق فجأة وأظهر مضمونه الى الخارج . ويظهر أيضا في شخصيته ميرندا Miranda في مسرحية العاصفة لشكسبير أيضا ، بطلة شيلر ، ونلاحظ في هذه الشخصيات السابقة وكذلك تلكا Theoria أن الحب يؤلف بالنسبة إليها ولادة روحية ثانية ومدخلا الى العالم وكشفها لجوانبها الداخلية الخاصة . وهذه الشخصية تكون أسيرة للصراع بين داخلها والعالم الخارجي ، ونتيجة لانطوائها وقلة خبراتها بالواقع الخارجي فانها تعجز عن اتخاذ قرار معقول حين تواجه أزمة ما ، ويظهر هذا واضحا في شخصية هاملت (١٧٧) .

ويتضح لنا من عرض الشكلين اللذين يتبدى فيهما الاستقلال الذاتي للشخصية الفردية ، أن الطباع الفردية للانسان تقدم حقلا واسعا للتمثيل الفني ، ولكن على الفنان - في اختياره لهذه الشخصيات - أى يقتصروا من الوقوع في خطر التسطيع واتجاج أعمال فنية جوفاء ، لهذا كان عدد الفنانين اللذين يملكون التعبير عن الحقيقة من خلال الطباع البشرية قليلا .

بعد أن وصف هيجل الكيفيات التي يتجلى بها استقلال الشخصية الفردية من الداخل فانه يرصد علاقتها بالخارج ، أى موقف الشخصية من الظروف والمنازعات التي تخوض غمارها ، ويرى هيجل أن الطريقة التي تتصرف بها الذات الداخلية بصفة عامة تتصف بطابع المغامرة Adventure في إطار الواقع المينى ، والمغامرة - هنا - تكون نتيجة لانسحاب الروح من العالم الظاهري الخارجى وانكفائه على ذاته ، ونتيجة لتناقضه مع الواقع الخارجى ، ولذلك يستحيل عليه الاتحاد مع الواقع الخارجى وتآليف كل واحد ، ولهذا تبسو الصراعات بالنسبة للشخصية الفردية ذات الاستقلال الفنى معقدة ومتشعبة ، ولهذا يأخذ الانسحاب جانب المغامرة ، ولهذا تبدو الأعمال البشرية وكأنها تخضع للمصادفة مع الواقع الخارجى واتفاقاته العارضة (١٧٨) . والمثال الشهير الذى يقسمه هيجل لشرح جانب المغامرة الذى يميز الفصل الانسانى في هذه المرحلة هو الحملات الصليبية ونبعث فكرة الحملات الصليبية من حرص العالم الرومانتيكى على تحقيق المهمة المطلقة الوحيدة وهى : نشر المسيحية وإيقاظ روح الجساعة وإطلاقها . وقد أعقبت هذه المهمة في المصور الوسيط مهمة

Ibid : pp. 581-582.

Ibid : p. 588.

(١٧٧)

(١٧٨)

الفروسية المسيحية واجلاء المغاربة والعرب والمسلمين - بوجه عام - عن البلاد المسيحية ، ثم جاءت مهمة الحملات الصليبية التي تهدف الى الاستيلاء على الأماكن المقدسة ، ولكن هذا الهدف لم يكن انسانيا ، بمعنى الواسع والحقيقي للكلمة ، بل كان هدفا ينبع من طموح افراد بعينهم ، والحملات الصليبية - من وجهة نظر هيجل - هي مغامرة للعصر الوسيط المسيحي ، مغامرة عجيبة ومتنافرة ، يمكن اشفاء طابع روعى عليها ، ولكنها ليس لها هدف روعى حقيقى ، ولذلك فهي تدخل المسيحيين بأعمالها وصفاتها ، وذلك لأن الهدف الذى نصمغته الحملات الصليبية كان هدفا خارجيا ، خالويا من كل مضمون ، وهو يتناقض مع مفهوم المسيحية الحقيقية ، لأن المسيحية لا يمكن أن تطلب خلاصها - فى هدف خارجى - وانما فى الروح ، أى فى المسيح ، الذى له واقعه الحى فى نفوس المؤمنين ، وليس فى قبره ، أو فى الأماكن الحسية لقامه الزمنى . ولهذا فالهدف الروعى للحملات الصليبية يتناقض مع الهدف الدنيوى الذى يسمى للاقتناء ، ولهذا فقد حاولوا أن يبرروا الاهداف الدنيوية فى غزو الأماكن الخارجية بلواقع دينية (١٧٩) . وقد انعكس هذا التناقض على الطابع المتنافر واللامنتطقى للحملات الصليبية ، ولهذا نجد التناقضات متراصة جنباً الى جنب ، وهكذا انحط الورع الى فظاعة صهيبة ، وقد عبر عن هذا فرانسوا دى ساتيرريان (١٧٦٨ - ١٨٤٨) فى كتاباته « عمقيرة المسيحية » ، عن ضلال الروح ، وزعم أن المسيحية لابد أن تبرا منه ، كى تعود الى الحياة المليئة والصحية للواقع العيى ، لأن هناك هدفاً أسمى لابد من تحقيقه فى داخل الانسان ، وهو تحرره الداخلى الخاص ، وقد حاول دانتى فى الكوميديا الالهية أن يصير عن هذا ، من وجهة نظر الصالح الكاثوليكي ، وهو يقودنا عبر الجحيم والمطهر والجنة ، وبالرغم من أنه هذا العمل يتسم بطابع كلى متلاحم إلا أنه غنى بالمشاهد الغربية والمغامرات من كل نوع ، وهو يرضى علينا عددا لا متناه من الشخصيات الفردية فى خصوصياتها ، ويصبر عليها أحكام الادانة والبراءة ، ويسطى لنفسه الحق فى ارسال أى انسان الى الجحيم أو الى الجنة (٨٠) .

وهذا السعى وراء المغامرات نتيجة لأحلف خيالية لا تمت بصلة الى الواقع ، لأن مصدرها هو الخيال الذاتى الذى يظهر فى أعمال ، ويخلق موافقا يهيمن عليها الطابع الكوميديى . وبذلك نشهد انحلال الفروسية ، وهذا ما نجده فى أعمال لودفيكو آريوستو Ariosto الشاعر الايطالى

Ibid : p. 587.

(١٧٩)

Ibid : p. 589.

(١٨٠)

١٤٧٤ - ١٥٣٣) (مؤلف ملحمة رولان الحانق) ، وفى عمل سرفانتس «دون كيخوته» ، حيث يصور التعارض الهزلى بين عالم منظم وفق العقل ومنطلق ينبع من طبيعة هذا العالم ، وبين نفس متوحشة تزعم أنها تريد إعادة خلق هذا العالم من خلال أخلاق الفروسية . ويثنى هيجل على سرفانتس ، بل ويشبهه بشكسبير ، لأن سرفانتس Cervantes عرف كيف يقدم بطله بوصفه ذا طبيعة نبيلة وكرامة وغدية بالمعنى الروسى ، وعرف كيف يحرك فينا الاهتمام الحقيقى به . ودون كيخوته - رغم الطابع الوهمى للقضية التى يطالع عنها - واثق من نفسه ثقة ذات طابع كوميدي ، ولكن هذه الثقة - بخصال وسمات طبيعية فى منتهى الجمال ، تمت بصلة الى العبقريّة ، وبينما يسمى سرفانتس الى السخرية من الفروسية الرومانتيكية ومن موضوعها ، بشكل يكشف عن تناقضاتها ، نجد أريوستو الايطالى يكتفى بالضحك السهل ، ولهذا تؤلف مغامرات دون كيخوته النواة التى تلتف حولها كثير من القصص الرومانتيكية اللطيفة ، الغرض منها إبراز القيمة الحقيقية للأشياء التى تأخذ مظهر كوميديا . ويعنى هذا كله انحلال الرؤية الرومانتيكية للعالم ، فى الأشكال الفنية التى قلمت الوضع الكوميدي الذى تبو عليه أخلاق الفروسية فارومانتيكية وسط هذا العالم الجديد ، الذى لم يعد يخضع للمصاغة وتقلباتها وإنما يخضع العالم الجديد لنظام يستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي والمولة ، ولذلك حلت الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة محل الأسماف الخيالية التى كان ينشئها الفرسان (١٨١) . وبحكم هذا طرأ على أبطال الروايات الحديثة تحول عميق . فاصبحوا أفرادا يمارسون بحبهم وشرتهم وتوحدتهم - النظام القائم والواقع الثرى من أجل عالم أفضل . ولهذا أصبح الفن يحاول تغيير العالم ، أو تحسين صورته على الأقل ، أكثر تنافى مع الفرد وتفهوه .

ويمكن أن نيسأل بعد ذلك : كيف تم انحلال الفن الرومانتيكى
تعلما من الداخل ؟

يرى هيجل أن من أهم أسباب انحلال الفن الرومانتيكى من الداخل وقوعه فى المحاكاة الذاتية للواقع الخارجى (The Subjective Artistic Imitation of the Existent Present) فهما كان هذا الواقع تألهيا وثقريا ، ويحاول الفن اغشاء الطابع النبيل على كل الأشياء

العادية الموجودة في الواقع الراضن ، وهكذا تم انتاج أعمال فنية تعتمد على الوصف وتريد العودة الى الطبيعة وتعتمد وصف الأشياء المرغوبة والمجزئية والمباشرة المتجردة من الجمال الذاتي ، ولأن هذه الموضوعات لا يمكن أن تقدم لنا يمكن أن يتقبله أحد ، اعتمد الفنانون والشعراء على موهبتهم الخاصة في وصف هذه الموضوعات ، بحيث تبدو مثيرة للاهتمام ، وتكون في متناول الإدراك ، ولكن رغم هذا يتحفظ هيغل في إطلاق صفة الفن بالمعنى المحد لهذه الكلمة على هذه الإبداعات الوصفية ، ولكنه يستثنى من ذلك فن الرسم الهولندي ، الذي رغم أنه يصف الحياة اليومية للشعب الهولندي ، إلا أنه يستحق أن تطلق عليه صفة الفن الأصيل بكل جدارة ، لأنه يسمى من وراء وصف المظاهر المادية للحياة اليومية الهولندية ، إلى الكشف عن الطابع الباطني العميق لروح الشعب الهولندي ، فالفنان الهولندي لا يقوم لنا وصفه الذاتي للمظهر الخارجية الراضنة ، وإنما يكشف عن باطن شعبه الذي ينتمي إليه ، ولذلك نشعر أمام الرسم الهولندي أننا أمام موسيقى موضوعية وليس مجرد وصف ذاتي يظهر به الفنان موهبته الفارقة ، والفنان لا يطبق هذه لذاتية على وسائل التمثيل الخارجية فحسب ، وإنما على المضمون أيضا ، ولهذا يسقط الفن الرومانتيكي في الفكاهة الذاتية Subjective Humour وهي أحد أسباب انحلال صورة الفن الرومانتيكي بشكل خاص (١٨٢) .

وفي الفكاهة Humour لا يكون هدف الفنان هو تقديم شكل فني مكتمل يعبر عن مضمون موضوعي ، وإنما الهدف هو إبراز مدى خفة روح الفنان ، ولذلك يترك الفنان ذاته في العمل الفني تجمع بين الأشياء الغريبة ليثير الكوميديا ، ويلغى في الوقت نفسه التلاحم المستقر للأشياء ، ولذلك يصبح التمثيل الفني لمبا بالأشياء ، تشويها وقلبا للموضوعات ، ونتيجة لهذا فكثيرا ما يقع الفنان في التسطيع إذا ترك القيادة لسخرته على حساب الموضوع الذي يتناوله ، ولا معنى هذا رفض هيغل للفكاهة ، لكنه يميز بين الفكاهة التي تؤدي إلى التسطيع ، وبين الفكاهة التي نجحها لدى شتيرن Sterne (١٧٧٣ - ١٧٦٨) التي تخليص العمل الفني ، لأنه ليس فيها غلو ولا إصراف .

وهكذا نصل الى نهاية الفن الرومانتيكي ، أي الى بداية الفن الحديث الذي يعرفه هيغل بأنه الفن الذي تكف فيه ذاتية الفنان عن الرضوخ للشروط المحددة لهذا المضمون أو ذلك ، أو لهذا الشكل أو ذلك ، لتكون

هي المسيطرة على كل منهما ، مع الاحتفاظ بكامل حريتها في الاختيار
والإبداع (١٨٣) .

تعقيب :

بعد هذه الرحلة الطويلة والغنية مع تاريخ الفن بأشكاله وموضوعاته
المختلفة ، التي هي في الوقت نفسه تاريخ للحضارة الإنسانية في وعيها
بذاتها ، ووعيها بالعالم من حولها ، ووعيها بالمطلق أيضا ، لابد أن نقف
ونتساءل : ما هي صورة الفن الراحنة ؟ ، وما هو موقع الفن من الحياة
المعاصرة ؟ وهل قال هيغل بنظرية موت الفن في العصر الحاضر ليفسح
المجال لأشكال أخرى تقدم الحقيقة مثل الفكر ؟ لكن قبل أن أجيب عن
هذه التساؤلات أوضح أمرين : أولهما : أن السبب الذي جعل عرضي لهذه
الرحلة مع تاريخ الفن عند هيغل يبدو طويلا ومجهدا ، هو حرصي الشديد
على تقديم صورة أمينة لتاريخ الفن وحاولت - قدر الامكان - ألا أترك
قضية طرحها هيغل من قضايا تاريخ الفن والحضارة إلا وأشارت إليها ،
لاسيما أنه لم تقدم دراسة مسبقة - فيما أعلم باللغة العربية حول هذا
الموضوع . وثانيهما : أن تاريخ الفن عند هيغل له طابع جدلي خاص ،
شديد التركيب والتعقيد ، ويختلف عن محاولات كثيرة حاولت أن تؤرخ
للفن من وجهة نظر أحادية ، بينما نجد هيغل يؤرخ لتطور أشكال الفن
وموضوعاته ومضامينه ، وهو يرى أن هناك علاقة ضرورية بين رؤية
الإنسان للعالم في فترة تاريخية ، وشروط تاريخية واجتماعية محددة ،
وبين أشكال الفن وموضوعاته .

ويمكن أن نلاحظ أن الأساس الذي بنى عليه هيغل تصوره لتطور
الفن تطورا منطقيا هو مبدأ الحرية ، فهناك علاقة ضرورية بين تفتح الفن
حدا بحدته حتى الآن ، وبين الحرية ، فمثلا في المرحلة الأولى من الرمزية
اللاوعية التي يخرجها هيغل من دائرة الفن ، ويرى أنها تمهد له ، نجد
أن الروح لم يكن حرا في ذاته ، ولا سيما في الشرق الفن ، ويرى أنها
تمهد له ، نجد أن الروح لم يكن حرا في ذاته (١٨٤) ، وسيما في الشرق

Ibid : p. 602.

(١٨٣)

(١٨٤) « حينئذ هيغل أن أول مراحل الفن رمزية ، فقد كان يشير إلى أن بعض
الفنون لم تكن تملك من الحرية إلا ما تستطيع أن تعبر به عن ذلك الجانب الخاص من
التجربة الذي كان يتمتع بالقبول الكهفوتي » .

أنظر جون ديوى : للفن خبرة ، ترجمة : د. زكريا إبراهيم ، مراجعة : د. زكي نجيب ،
دار النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٥٥ .

ولهذا فقد حاول الفن الرمزي أن يطلب المطلق في عالم الطبيعة ونتيجة لانتقاده الحرية وعلم قدرته على السيطرة على الطبيعة ، تصور أن الطبيعة ذات طابع إلهي • بينما حين اكتسب الإنسان حريته نجده - في الفن الكلاسيكي - يمثل الآلهة الإغريقية في الشكل الإنساني ، ولكنه جعلها تتخطى فوق الاحتمالات البشرية ، وحين اكتسب الإنسان حريته الحقيقة ، انتهى به الأمر في الفن الرومانتيكي إلى تمثل الروح على أنه داخلية عميقة خالصة ، وهكذا فإن هناك علاقة ضرورية بين رؤية الإنسان للعالم التي تلهمه الدين وتكون الروح الجوهري الشعوب والمصور وبين الحرية ، وبالتالي تجد تعبيرها في الفن ، وفي نسائهم ميادين الحياة ، ويرى هيجل أن مهمة كل إنسان - بوصفه ابن عصره - أن يعبره في مختلف ميادين نشاطه عن المضمون الجوهري لعصره ، وكذلك فإن رسالة الفن أو الفنان مادام وثيق الصلة بديانة شعبه وعصره ، وبرؤيته للعالم أن يعبر عن روح الشعب • ولذلك فالهم عند هيجل هو أن يكون الفنان واعيا بمضمون عصره ، وأن يتصوره في وعيه على أنه الحقيقة ، ويجد فيه المؤشر الذي يهديه إلى الطريقة الضرورية التي ينبغي تمثيله بها • ويمكن للفنان أن يلف موقف المعارضة من مضمون عصره الذي استنفذ أغراضه ، وظهر واضحا في الفن والفكر ، كما هو الحال لدى سرفانتس حين نقد أخلاق اللروسية سعيًا نحو تجاوزها ، لأن عصره استنفذ كل السمات والأغراض التي يمكن أن تقبلها أخلاق اللروسية ، ولم تدم ملائمة له • والحركة المعارضة التي يمكن أن يقوم بها الفن اكتسبت أهمية خاصة في الأزمنة الحديثة ، لأنه في عصرنا الحاضر ، لم تدم هناك قاعدة معينة للابتناع الفني ، لأن الفنانين اكتسبوا روحا نقدية بعد أن جربوا كل الأشكال الخاصة للفن الرومانتيكي ، وقد أصبح التعلق بمضمون خاص ، وبتمتص تعبير ذي صلة بهذا المضمون ، أمرا من أمور الماضي ، بالنسبة للفنان الحديث ، وأصبح الفن أداة حرة يستطيع الفنان تطبيقها - حسب جوهرته الفنية - على أي مضمون كان ، مهما كانت طبيعة • وأصبح الفنان يتحرك بحرية فوق الأشكال والصور الشائعة ، وتحرر من المصاعب التي كانت تقترض نفسها فيما سبق على وعيه بوصفها موضوعات مقننة وإلزامية • ولذلك يمكن - على ضوء هذا - فهم البانوراما المتصددة لموضوعات الفن واشكاله في عصرنا الراهن ، بينما كنا نجد في الصور الماضية ، التزام الفنانين بتصوير موضوعات معينة ذات أهمية مطلقة ، بينما الآن فكل موضوع تبدو أهميته نسبية بالنسبة لكل فنان ، ولهذا يتصرف الفنان إزاء مضمونه وكأنه كاتب مسرحي يحرك ويتنطق أشخاصا آخرين غريباء عنه • وأصبح الفنان يستخلف عبقريته - الجاهزة - في صياغة الموضوعات التي تعرض له • وأصبح من الصعب أن يتطابق الفنان

باطنيا مع الموضوع الذى يقلعه فى عمله الفنى ، حتى لو اعتنق ديننا ما من أجل ذلك .

وكل ما يطلبه هيجل من الفنان وهو يتصلى لابلع عمله الفنى . أن يسأل نفسه أين موقعه من هذا المضمون الذى يعرض نفسه عليه ، لأن تحديد الفنان لذاته وثقته بها يحرر من التصورات المسبقة والأشكال البالية ، ويجعله حرا وهو يبدع عمله الفنى ، وبالتالي يتحرر من الأحكام المسبقة ، فيضفى على أعماله مضمونا جديدا أسمى وأرفع ، وينبع من روحه الخلاقة التى تنفذ روح عصره والأخلاق السائدة فيه . الصورة الفن فى عصرنا الراهن ، تتعاشى فى داخلها الأنماط المختلفة للذين ، وتتعايش المضامين أيضا ، فالفنان الذى يتحرر من فنون الماضى النابعة من عصرها ، يكون أقدر على رؤية عصره ، والتحرر يعنى هذا الاستيعاب والتجاوز ، بينما يحاول بعض الفنانين - غير الموهوبين - أن يقلدوا شكسبير أو دانتي ، وهذه أعمال لا تتكرر أبدا ، وإنما تأتى مرة واحدة ، ولا يمكن أن تقلع نكتا كالنحت اليونانى القديم ، وليست هناك قيمة لأن نتيجة اليوم ، لأن المضمون الذى كان يميز عنه النحت الاغريقى لم يعد موجودا اليوم . فربما الفن الوحيدة - طبقا لمفهوم هيجل - هو أن يضفى الفنان صفة الحاضر - بصورة عينية على ما يملك مضمون عينيًا .

وهكذا يبين لنا أن هيجل لم يقل بنظرية موت الفن ولكنه قال بتضاؤل دوره فى الحياة إذا قارناه بالبور الذى كان يلعبه الفن فى العصور القديمة ، والدليل على ذلك آخر فقرة يرصد فيها هيجل نهاية الفن الرومانتيكى ، وحلول فى جديده له سماته المختلفة الحضارية والجمالية هو الفن الحديث يقول هيجل : هكذا تصل الى نهاية الفن الرومانتيكى ، الى نقطة بداية الأزمنة الحديثة ، التى تؤكد الحقيقة التالية ، وهى أن ذاتية الفنان لا تخضع لهذا المضمون أو ذاك ، أو لهذا الشكل أو ذاك ، وإنما هى المسيطرة على كل منهما ، وفى الوقت نفسه ، تحتفظ بحريتها الكاملة فى الانتاج والاختيار (١٨٥) .

الفصل السادس

نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية

مُدخل:

قدمت في النصوص السابقة مفهوم هيكل من الجمال والذات ، وبيّنت شروط الجمال والذات الحقيقيين لهيه ، وفي هذا الفصل ، أدرس الأشكال المتباينة للجمال وقد تمتعت في مجموعة من الفنون الخاصة - الحقيقة - أن نسق الفنون الجميلة - عند هيكل - يرتبط بهيكل مفاهيمه السابقة ، لأنه ينظم الفنون الجميلة في نسق هرمي يخضع لنظائره الخاصة بتطور الفن تطورا منطقيا - من النمط الرمزي الى النمط الكلاسيكي ، ثم الى النمط الرومانتيكي - التي تتحقق من خلالها فكرة الجمال ، ولهذا يتداخل مذهبه في نسق الفنون بتاريخ الفن لديه ، فيصيحان وجهين لعملية جدلية واحدة (١) ، والفنون الخاصة التي يشير اليها هيكل - وهي العمارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر - تمثل التجسيد الحسي لفكرة الجمال ، التي سبق الإشارة اليها ، وهذا التجسيد الحسي نفسه ، يمثل لحظة جوهرية في الفكرة الشاملة عن الفن ، ولهذا فإن الفن لا يمكن ان يظل فكرة مجردة فحسب ، بل لابد ان يظهر في الوجود الفعل الحسي بوصفه موضوعا للحواس (٢) - وهكذا يتبين مدى ارتباط نسق الفنون عند هيكل بعلامته الميتافيزيقية ، كما هي مرتبطة - أيضا - بتاريخ

(١) دة أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٢٥ .

(٢) ستيفن : فلسفة هيكل ، الترجمة العربية ، ص ٦٦ .

الفن ، لأن الفن في أنواعه وأشكاله ، ينطوي على تقدم وعلى تطور منطقي من الإشكال الدنيا للفن الى الأشكال العليا ، هذا التطور الذي يفصح عن نفسه في أنماط وصور الفن الثلاث التي أشرت إليها - بالتنصيص - في الفصل السابق ، وكذلك فإن الفنون الجزئية ترتب وتنظم في تسلسل ضروري مرتبط بتاريخ الفن (٣) ، لأنه إذا نظرنا الى كل فن على حدة ، سنجد أنه ينطوي على تطور مماثل ، وكل فن يخضع لصيرورة محائية له ، بمعنى أنه لكل فن مرحلة تفتحه وازدهاره ، من حيث هو فن ، إذ تسبق هذه المرحلة مرحلة تهينة وتخصير ، وتسبقها مرحلة افول واضمحلال ، وهذا يعني أن الانتاج الفني بوصفه أعمالا منبثقة عن الروح ، يخضع للمراحل المنطقية التي تمر بها كل صورة من صور الفن ، ولهذا فلكل فن من الفنون بداية وتطور واكتمال وانحطاط (٤) . ويخضع ترتيب الفنون عند هيجل لمبدأ أساسي هو العلاقة بين الروح والمادة ، أو المضمون والشكل ، فلقد كانت المادة تغطي على الروح في الفن الرمزي ، ووقدت المادة والروح على مستوى واحد في صورة الفن الكلاسيكي ، ثم سيطر الروح وساد في الفن الرومانتيكي . وهذا المبدأ - نفسه - هو الذي يحكم تطور الفنون الجزئية ولذلك فإن أول فن يبدأ به هيجل هو فن المسارة Architecture بوصفه أقدم الفنون ، وأكثرها تعبيرا عن الصورة الرمزية للفن . ثم يتحدث هيجل عن فن النحت Sculpture بوصفه الفن الذي يعبر عن الصورة الكلاسيكية ، نتيجة لاتحاد الشكل والمضمون ، أما التصوير Painting والموسيقى Music والشعر Poetry فهي من الفنون الرومانتيكية ، لأنه يكاد يتمحى فيها الجانب المادي وتغطي الروح ، ولهذا فهي تلقب بالفنون الذاتية لحياة الروح ، ويعتبر الشعر أسنى الفنون ، لأنه لا يعتمد على المادة الا لكي يشيّر الى الروح والتعبير عنه .

وقبل أن يستطرد هيجل في شرح نسقه الميتافيزيقي في ترتيب الفنون ، فإنه يرد على الرأي الذي يزعم أن الفن قد بدأ بالبسيط Simple والطبيعي Natural فيبين أن الطبيعي (*) والبسيط يختلفان تماما عن

(٣) لهذا لها كثير من الباحثين الى عرض تحليل هيجل لكل فن ضمن حديثه عن كل مرحلة من مراحل الفن ، انظر على سبيل المثال : كامنسكي Jack Kaminsky في كتابه Hegel on Art وكذلك نويس Knox .

(٤) Hegel : Aesthetics, Vol. II, 614.

(*) سبق أن أوضحنا اعتماد هيجل للجمال الطبيعي لأنه ليس من ابداع الروح انتماسا .

تصور الفن للأعمال الإبداعية ، ولذلك فإن البدايات البسيطة والطبيعية – التي نلتقي بها في التاريخ الاثريولوجي للانسان – لا تمت بصلة الى الفن والجمال ، وذلك لأن الجمال يحتاج منذ بداياته – من حيث هو عسل فني – الى مهارة متقدمة ، ويتطلب تجارب عديدة ، وتدريسا طويلا ، والبساطة التي نلتقي بها في بعض الأعمال الفنية المعاصرة هي نتيجة لتدريج طويل ، ولا يتم الوصول اليها الا بعد توسطات عديدة ، أي بعد أن يتوصل الفنان الى الجوهرى ، ويستبعد التنوع والمبالغة ، ويركز على أشياء بسيطة ومحددة (٥) . ولهذا لا يمكن اعتبار الأعمال البدائية أعمالا فنية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، لأنها تحتوي على مضمون مجرد بشكل أو بآخر ، ولأنها تفتقد الى الأسلوب style ، وهو الذى يمثل الفن الحقيقى ، فحين نقارن بين عمل فنى ما ، وبين عمل بدائى ، سنجد أن الأول ينطوي على أسلوب ما ، سواء فى الموسيقى فى فن الشعر ، أو فى استخدام الجسم البشرى للتعبير فى فن النحت ، بينما نجد العمل البدائى لا ينتج وفق أسلوب ما ، ولذلك تكثر فيه التفاصيل الثانوية ، التي لا تبرز الجوهرى والكل فى العمل الفنى ، ولهذا فإن الاتصال البسيطة والطبيعية تمثل مرحلة ما قبل الفن ، بينما بداية الفن ارتبطت باستيعاب الفنان لامكانيات المادة الوسيطة التي يصوغ من خلالها عمله الفنى ، وبقصيدة الفنان فى أن يشف ويمن كل جزء فى العمل الفنى عز فكره الكلى وروحه (٦) . وهذا ما يطلق عليه هيجل اسم « الأسلوب المثالى الجميل المحض The Ideal, Purely Beautiful Style » وهذا ما سبق أن أوضحته فى أثناء الحديث عن فكرة الجمال ، حين بينت رؤية هيجل عن دور الفن فى اضفاء الطابع المثالى على الأشياء Idealization أى التعبير عن الكل والجوهرى . والمثال الذى يقدمه هيجل على ذلك الفرق بين الأعمال البدائية والأعمال الفنية هو الفرق بين العماره بفهومها البدائى ، التي تكثر من استخدام الكتل الضخمة ، وبين العماره بفهومها الفنى ، التي تستخدم الكتل البسيطة والصغيرة وتؤدى الى الشعور بمظم الحجم أيضا . ويقوم العمل الفنى الحقيقى على أساس التوازن بين اكتشاف العمل الفنى بذاته ، وبين توجيهه الى الخارج ، بمعنى أن يكون مفهوما من قبل الآخرين ، بينما لا نستطيع أن نفهم العمل البدائى دون أن يشرح لنا صانعه الهدف منه .

Ibid : pp. 816-817.

(٥)

Hegel : op. cit., p. 815.

(٦)

ويمكن أن نتساءل : ماهو موقف هيجل من التصنيفات المختلفة (٣٤) التي تقسمها الفلاسفة وعلماؤ الجمال للفنون ؟ ، والحقيقة ان هيجل قد ناقش التصنيفات المختلفة التي سبقته والتي كانت مسافة ، وكعادة هيجل في مناقشة كثير من الاتجاهات ، قد لا يذكر اسم صاحب الاتجاه الذي يناقشه ، ولكن يمكن أن يفهم من السياق الذي يرد فيه ، فضلا عن نقد تصنيف كانت و لينسج ، ويرى هيجل أن التصنيف الصحيح للفنون يجب أن ينبثق من جوهر الاعضاء الفنية نفسها (٣٥) ، لأن مضمون الفن واحد في جميع الحالات وهو الفكرة ، أو التعبير عن الحقيقة ، وهو بهذا يحتل موقفه من اتجاهين في تصنيف الفنون ، أولهما : الاتجاه الذي يرى أن الاختلاف بين الفنون يرجع إلى الوسط الحسي الذي يستكشفه كل فن عن حمة ، وبالتالي فإن الفنون تصنف طبقا للوسائط المادية التي تتجلى فيها الفكرة ذاتها ، وثانيهما : الاتجاه الذي يصنف الفنون طبقا للحزاس التي تترك هذه المادة ، على أساس أن طبيعة الأعمال الفنية هي طبيعة حسية ، بمعنى أن الأعمال الفنية يمكن ادراكها إلا من

(٣٤) يختلف تصنيف هيجل للفنون وتاريخه لها من التصنيفات التي نجدها في القصة لأن ولم الجمال المعاصر ، تصنيف كانت - على سبيل المثال - يختلف عن تصنيف هيجل من حيث ترتيب الفنون ، وتطويرها ، ومن حيث الأساس الذي يقوم عليه التصنيف ، فكانت يصنف الفنون على أساس وسائل التعبير ، وهي الكلمة والحركة والصوت ، فلهذا لدينا ثلاثة مجموعات للفنون هي : فنون اللغة وتشمل البلاغة والشعر ، وفنون الحركة وهي الفنون التشكيلية مثل العمارة والنحت والتصوير وإن تصنيف البسائط وأخيرًا فنون اللعب بالاحتمالات وتشمل الموسيقى وأن التلوين ، ولهذا فإن مكانة الفنون تختلف تماما عن مكانتها في تصنيف هيجل ، أما التصنيفات المعاصرة فقد ابتعدت عن الترتيب بالتصنيف ، وقد أخذ الاتجاه في التصنيف - ومن جهة - التصنيفات المعاصرة ، تصنيف الهرم للفنون ، واعتمدت على الحواس في تصنيف الفنون ، وهذا ما قد ناقشه هيجل بالتفصيل وقد هذا الاتجاه في التصنيف ومن هذه التصنيفات المعاصرة تصنيف أرنولد شولنبرغ Niekemolle وتصنيف سورين Souriau ، ويقيم تصنيف أرنولد شولنبرغ على أساس تنوع الأساسات ، فيقول يوجه فنون لسية عقلية ، وأخرى سمعية وبصرية ، أما سورين فإنه يرى أن الحواس قد تتداخل في تلقى الفن الواحد ، ولهذا فهو يقترح تصنيف للفنون على أساس الكيفيات الحسية الكلية فيها ، فاللون يكون هو الصفة الكلية في فن التصوير ، بينما الصوت هو الصفة الكلية في الموسيقى والرائحة أن هذه التصنيفات وغيرها لا تركز على أساس ميتافيزيقي ، بقدر ما تركز على نظرة خاصة إلى الإبداعات الفنية ذاتها ، ويلاحظ هيجل في فلسفة الفن والجمال ، لا يقوم على أساس تأمل الأعمال الفنية واستنتاج سمات عامة للفن ، وإنما يقوم على أساس مفهومه لفكرة الجمال واللحن ذاتها ، وهذا هو نفس موقف الأتالون فهو لا يبدأ من الأشياء الجمية ، وإنما من فكرة الجمال ذاتها ، ويزيد من التفصيل حول تصنيف الفنون : انظر : د : نهاية علمي مطر : مقدمة في علم الجمال ، ص ١٢٢ وما بعدها .

Hegel : op. cit., p. 321.

(٣٥)

خلال الحواس . ويتوقف هيجل عند الاتجاه الثاني بالمناقشة والتحليل ،
 ليتساءل : هل يمكن الاعتماد على الحواس كلها في تصنيف الفنون ،
 أم أنه يمكن استبعاد بعض الحواس (٨) ؟ ويرى هيجل أنه لا يمكن الاعتماد
 على الحواس كلها في فهم الأعمال الفنية ، لأنه يجب استبعاد اللمس
 والشم والذوق ، لأن هذه الحواس تبعد الإنسان عن استيعاب الفن ، لأنها
 من طبيعة مفارقة لفهم الفن نفسه ، فاللمس Touch - يتدخل الذات في
 الفعل ، أي يجعل الذات الفردية تتدخل في علاقة حسية مع التفاصيل
 المختلفة ، واللحن ليس شيئاً حسياً خالصاً ، وإنما الروح يظهر في الحس ،
 ولذلك لا يمكن تصنيف الفنون على أساس حساسة اللمس . وكذلك يفلت
 حريته ، ويقوم مع أي موضوع يتعامل معه علاقات عملية واقعية ، بل أنه
 يجرى الموضوع ويستهلكه ، ولهذا لا يمكن استخدام الذوق في تساؤل
 العمل الفني ، وإنما يمكن استخدامه في تذوق الأطعمة وإعدادها ، والتعرف
 على الصفات الكيميائية للأشياء ، والعمل الفني لا يمكن أن يخضع للذوق ،
 لأن العمل الفني لا يمكن أن يتجزأ ، ولابد أن يحتفظ باستقلاله الموضوعي
 تجاه المتلقي ، ولا يمكن أن يستهلك (٩) وكذلك الشم Smell لا يمكن
 أن يكون واسطة للإدراك الفني ، لأن الموضوعات الفنية لا تعرض نفسها
 لحاسة الشم ، لأن الموضوعات التي تشم هي التي تبخر مع الهواء الذي
 نستنشق . أما السمع Hearing والبصر Sight ، فهما الحاستان
 النظريتان التي يمكن أن يتم فهم العمل الفني عن خلالهما ، ويضيف إليهما
 هيجل التمثل الحسي أو التصورات الحسية Sense-Perceptions
 والبصر يقوم مع الموضوعات علاقة نظرية خالصة ، من خلال الضوء
 أو النور Light ، الذي يترك للموضوعات حريتها ، ولا يستهلكها ،
 ولا يتعامل معها بشكل مادي مثل الحواس السابقة ، وكذلك السمع هو
 الحاسة النظرية الثانية ، ولكنه يفيض بالبصر ، فهو لا يدرك الأشياء في
 المكان ، وإنما يدرك الأصوات المرتبطة بالزمان ، أي يتعامل مع الأصوات
 بحسبها ، وهذه الأصوات هي ذبذبات الأجسام ، أي اهتزاز للموضوع دون
 أن تتحرك حاسة السمع بأي حركة إيجابية تجاه الموضوع الذي تدركه (١٠)
 وهكذا نلاحظ سيطرة الطابع الفكري على البصر والشم ، هذا الطابع الذي
 تظهر من خلاله الذاتية الخالصة ، فاللحن تدرك روح الجسم المرن ، على

Ibid : p. 621.

(٨).

Ibid : p. 621.

(٩).

Ibid : p. 622.

(١٠).

نفس النحو النظري الذي تدرك به العين اللون أو الشكل ، وبذلك تصير الجوانب الداخلية به تلك القدرة التي ترد الصور المسموعة والمرئية الى الوعي ، حيث تتجمع في مقولات عامة ، وبحيث تقوم بينها - عن طريق الخيال - علاقات ووحدة (١١) فالإنسان يدرك عملا فنيا ما حين يقوم بتجميع أجزائه في داخله ، بحيث يفهم العلاقات المختلفة من هذه الأجزاء في إطار الوحدة التي يقوم بها التمثيل الحسي لأجزاء العمل الفني . ويمكن من خلال هذا التصور الثلاثي - الذي يجمع البصر والسمع والتمثل الحسي - تصنيف الفنون الى فنون تشكيلية وهي التي تنفخ مضمونها من خلال إعطائه شكلا ولونا موضوعيين ، ويمكن رؤيتهما خارجيا ، وإلى فنون صوتية مثل الموسيقى والشعر بوصله لنا يستند على الألفاظ باعتبارها أصواتا تتيح ادراك الداخلية والجنس والعاطفة والتمثل الروحي . ونقد هيجل لهذا التصنيف يكن في أن هذا التصنيف لا ينبع من الفن ذاته ، وإنما يقتبس من أكثر جوانب الفن تجربنا (١٢) والتصنيف الذي يقترحه هيجل هو تصنيف ينبع من رؤيته الميتافيزيقية للفن ، الذي يستند على العلاقة بين الشكل والمضمون في تمثيل الفكرة ، الذي سبق الإشارة إليه ، ولذلك فإن أشكال هذه العلاقة وتنوعها هي التي تقدم لنا تصنيفا للفنون . فالذي يخلق تعدد أشكال الفن وأنواعه هي العلاقة التي تنشأ بين الطبيعة الخارجية ، وبين النفس الانسانية ، التي يفسح المطلق - من خلالها - عن وجوده ، ولأنه من خلال هذه الذاتية يظهر التمدد ، وتظهر الفروق الفردية ، وتصبح النفس الانسانية هي العالم الكامل والمتعدد الأشكال للروح في واقعه ، وهي العالم الذي يفسح فيه المطلق عن نفسه وإرادته . ولهذا فالفروق التي يتوزع فيها المضمون الكامل للفن تتوافق - جوهريا - فيما يتعلق بالتصميم أو التنفيذ مع ما كنا وصلناه تحت أسماء صورة الفن الرمزي والكلاسيكي والرومانتيكي . ولذلك تمثل الرمزية النمط الرئيسي للفن الذي مهمته تحويل المحيط الخارجي الموضوعي الى محيط فني جميل للروح ، وبت المدلول الصيق للروحي في هذا المحيط . أما المثال الكلاسيكي فهو - على العكس من المثال الرمزي - يمثل المطلق بما هو كذلك في واقعه المستقل ، المرتكز الى ذاته بينما يمبر المثال الرومانتيكي عن ذاتية الروح والعاطفة في لانتاهيهما ، وفي خصوصيتهما المتناهية أيضا .

وبطبقا لهذا التصنيف الذي يقدمه هيجل ، الذي يقوم على أساس التطور المنطقي التاريخي للفن ، فإن هنالك فنونا رمزية ، وأخرى

Thld : p. 622.

(١١)

Thld : p. 623.

(١٢)

كلاسيكية ، وثالثة رومانتىكية ، وطبقا لهذا الترتيب فإن الفن الأول الذى يبدأ هيجل به ، هو فن الصارة ، لأن الصارة تمثل بدايات الفن ، حيث لم يكن الفن قد وجد بعد المواد المناسبة أو الأشكال الموافقة لتمثيل مضمونه الروحي ، مما يضطره إلى أن يقبل نمط التمثيل الخارجى الصرف ، والمواد التى يستخدمها هذا الفن هى المواد الثقيلة الوزن ، التى تخضع لقوانين الثقل Law of Gravity أما الشكل فهو يعتمد بشكل أساسى على الجمع بصورة متناظرة Regularly ومتماثلة Symmetrically (١٣) بين تشكيلات الطبيعة الخارجية ، وتحقيق كلية Totality العمل الفنى مما يجعله انعكاسا محضا للروح (١٤) .

وبعد فن الصارة ، يأتى النحت بوصفه فنا كلاسيكيا ، يرتبط مفهومه ومضمونه بالفردية الروحية التى تجد تعبيرها فى المظهر الجسماني الماحث للروح ، هذا المظهر الذى يمثل الفن فى شكل واقع فنى . ويستخدم النحت - أيضا - مواد ثقيلة فى كليتها المكانية مثل الصارة ، ولكنه لا يعطيهما إشكالا عضوية طبقا لشروط الثقل ، وإنما يعطيهما الشكل الذى يعبر عن الحياة الواقعية ، أو الواقع الحى الروح ، وهو شكل الهيئة الانسانية ، المثلثة بالحياة ، ولكن دون أن تؤثر فيها تقلبات الأحاسيس والمنازعات والآلام التى تميز الجنس البشرى (١٥) .

وبعد الصارة والنحت ، يجمع هيجل الفنون التى تكون مهمتها اظهار الجوانب الباطنية الذاتية للروح ، وهذه الفنون هى التصوير والموسيقى والشعر بوصفها فنونا رومانتىكية . وفن التصوير ، يجعل من الهيئة الخارجية التعبير الكامل عن الباطنى ، وموضوع التصوير ليس هو الله بما هو كذلك ، أى كما هو موجود فى الوعي الانساني (١٦) ، والوسيلة التى يستخدمها التصوير لتمثيل ذلك ، هى تصوير الأشياء الخارجية بشكل عام ، سواء تلك التى يجعلها فى الطبيعة ، أو فى المظاهر البشرية ،

(*) سبق أن اشرحت الى ان قوانين الجمال الطبيعي التى قد يستلهم منها الفن فى التماثل والتماثل والتهيئة للقوانين . Conformity to It. وهى تتلخص - تقريبا - فى القوانين التى يستخدمها فن الصارة ، فالصارة فى تصميمها العام للكتل والأصعدة تعتمد على التماثل والتناظر ، والاستقامة من القوانين المختلفة للميكانيكا والمادة فى خلق الشكل المعماري . انظر الفصل الثالث من هذا البحث .

Hegel : op. cit., p. 624.

(١٣)

Ibid : p. 624-625.

(١٤)

(*) ان الله يجعله موضوعا مجردا لا يمكن تصويره .

وذلك بقدر ما تشف عن الروحي (١٥) ، وإذا كان النحت والعصارة يستخدمان الأبعاد الثلاثة للمكان ، فإن فن التصوير يستخدم بعدين من المكان هما الطول والعرض فقط ، ويستخدم فن التصوير الظاهر الحسى لآظهار الجوانب الباطنية للروح ، ويستخدم الألوان في إبراز الدرجات المختلفة الداخلية ، ويسمى التصوير إلى خلق منظور داخلي خاص ، ولهذا فهو يجعل الضوء يتداخل في صميم العمل الفني ، وينبع من الداخل ، بدلا من الضوء الخارجي الذي يجعل إبداعات الصارة والنحت منظورة ؛ ولهذا فإن المادة الوسيطة في التصوير تملك نورا فكريا ، ملازما لها ، فهي تثير نفسها بنفسها ، وتحمل - أيضا - في داخلها عتمتها الخاصة ، ومن خلال اللون يستطيع المصور تحقيق وحدة الضوء والتمتة Light and Darkness وتناقلهما (١٦) ، وبعد التصوير نلتقي بالموسيقى ، والسمة الأساسية لها هي الاحساس المتجرد من الشكل ، الذي لا يظهر في الواقع الخارجي ، وإنما من خلال تشكيكات الأصوات المختلفة ، التي ما أن تظهر حتى تتلاشى . وبعد الرسم والموسيقى يأتي فن الكلمة وهو الشعر ، وهو الفن الحقيقي المطلق للروح الذي يظهر الروح ، لأن الكلمة هي مادة فن الشعر ، هي وحدها القادرة على أن تملك كل ما يقوله الرعي ، وإن تميز عنه بجملة موضوعا للتمثيل ، والشعر - عند هيجل - هو أسمى وأغنى الفنون وأكثرها لا محدودية . والشعر لدى هيجل هو الفن الذي يصير عن وحدة الفنون ، لأنه يكرر في دائرتي أنماط تمثل الفنون الأخرى ، فيستفيد من الصوت في الموسيقى ، ويستفيد من فن التصوير أيضا . وأنواع الشعر مستمدة من المضمون والشكل الذي يستخدمه ، فالشعر الملحمي يظهر حين يصفى الشعر على مضمونه شكل الموضوعية ، والشعر الغنائي يمثل القينة الذاتية ، ويستعين بالموسيقى كي ينفذ بصق إلى النفس كي يمس الاحساس والشعور . والشعر الدرامي Dramatic هو الشعر الذي يحاول التعبير عن الجوانب الداخلية للواقع الموضوعي ، واستعين الشعر الدرامي بالموسيقى ، وتصاحبه حركات وتمثيل إيماني Mimicry ورقصات Dances (١٧) .

ويرى هيجل أن هذه الفنون الخمسة هي التي تشكل النسق المحدد والترابط للفن الواقعي والفن . ويستفيد هيجل الفنون الأخرى لأنها فنون ناقصة مثل هندسة الحدائق Gardening وهذا يعني أن

Ibid : p. 626.

(١٥)

Ibid : p. 626.

(١٦)

Ibid : p. 627.

(١٧)

هيجل لا ينفي وجود فنون أخرى غير الفنون الخمسة (١٨) ، ولكنه يرى أن هذه الفنون هي الفنون الرئيسية الأساسية التي يمكن أن تنشئ من خلالها فنونا أخرى هجينة ، أي تجمع بين فن وآخر ، مثل فن المسرح الذي يجمع بين الشعر الدرامي ، والموسيقى ، والتشكيل ، والديكور . ويرى هيجل أن هناك صعوبات كثيرة في تناول كل فن على حدة ، ومن هذه الصعوبات : أن الأعمال الإبداعية - في الفنون المختلفة - بلغت من الوفرة حدا من الصعب الإحاطة الشاملة به ، إلا بالنسبة للمتخصصين في كل فن على حدة ، ولذلك أصبح كل فن موضوعا لعلم خاص قائم به ، هذا بالإضافة إلى الجوانب التاريخية للربطة بنشأة كل فن من الفنون وتطوره ، لأن هناك - بالطبع - علاقة مباشرة ، بين أي فن والحضارة التي ينتمي إليها ، وينتج من خلالها ، ولذلك لابد أن يتعرض لعامة أي فن من الفنون الخمسة أن يكون عالما متبحرا في الفن الذي يدرسه ، وهيجل لا يدعي معرفته العميقة بكل الفنون ، وجوانبها المختلفة ، وإنما يعتبر نفسه مجرد مفسر ، ولا يبغى من عرض آرائه في هذه الفنون ، سوى إبراز وجهة نظره الخاصة في كل فن ، وعلاقتها بفكرة الجمال ، وهذه هي مهمة فلسفة الفن التي تسعى إلى فهم المظاهر المختلفة للفنون وتفسيرها من خلال وجهة نظر فلسفية معينة (١٩) .

١ - العمارة Architecture

العمارة هي أسبق الفنون في ترتيب الوجود ، ولقد ارتبطت الأصول الأولى للفن العمارة بالمنفعة والحاجة التي يؤديها فن الصارة للإنسان ، وتتمثل البدايات الأولى للعمارة (٢٠) ، في الكوخ أو مسكن الإنسان ،

Ibid : p. 627.

(١٨)

Ibid : p. 628.

(١٩)

(٢٠) انظر هيجل إلى المناقشات التي كانت دائرية في عصره حول ما إذا كانت العمارة بدأت بالبناء بالخشب أو بالبناء بالحجر ، فيليب فيثروفيوس Vitruvius (وهو عالم في العمارة ، روماني من القرن الأول قبل الميلاد له كتاب في عشرة مجلدات في فن العمارة ، أوضح فيه تاريخ العمارة ، ودلائلها في عصره) - إلى أن البناء بالخشب كان أسبق من البناء بالحجارة ، ولكن أهمية هذه المناقشات - من وجهة نظر هيجل - هي أنها تبين أن الأشكال المعمارية تتلوه تبعا للمواد المستعملة ، وأن الحجر يحتاج إلى تشكيل ، كي يمكن الاستفادة منه . بينما الخشب والأشجار ذات طبيعة خفيفة . يمكن الاستفادة منها بشكل مباشر ، وله تتبع هيرت Hirt هذا الرأي أيضا . لما من علاقة هذه المناقشات بفلسفة هيجل ، فإن هيجل قد وصف هذه المناقشات بما يشتمل عليه ، ليعين أن الأبنية الحجرية هي ما تميز للعمارة الرمزية والرومانتيكية .

والمعبد كملاذ للاله وجماعة المؤمنين به . ونلاحظ أن هذه الأعمال المعمارية الأولى كانت تقام من أجل هدف معين ، أى لم يكن الإنسان بهذه الأشياء من أجل ذاتها ، وإنما لتلبية حاجة الإنسان الى المأوى ، وحاجته لمكان يعتمد فيه ، وهذه الحاجات لاتنبع من الفن ، وليس من شأنها إبداع أعمال فنية (٢٠) ، ولكن حين يظهر فى وسط هذا الطابع النفسى للعمارة ، ميل الى صياغة أشكال معمارية يمكن أن تتصف بالجمال والفن ، فبعدئذ يكون قد حدث انقسام بين الانسان وبين المحيط الذى تقفه العمارة كوسيلة من أجل تلك الغاية الانسانية (٢١) ولذلك فالبداية الحقيقية للفن العمارة ، هى التى تتمثل فى الأبنية Building التى لها وجودها المستقل ، التى لاتستمد مدلولها من هدف أو حاجة خارجية ، بل تحصلها فى ذاتها ، ويطلق هيجل على هذه العمارة اسم العمارة المستقلة Independent Architecture وهى عمارة لا يستطيع شكلها أن يعبر عن مدلولها الا على نحو رمزى ، لأنها تحقق شكلا رمزيا ، الفرض منه الإيحاء بتمثل ما أو يقاظه . ولهذا فحين يدرس هيجل مجمل فن العمارة وتقسيماته ، فإنه يأخذ فى اعتباره الفروق الملازمة للفن ذاته ، والتطور التاريخي لفن العمارة على حد سواء ، ولهذا فهو يتحدث فى البداية عن العمارة المستقلة أو الرمزية ، ثم يدرس بعد ذلك العمارة الكلاسيكية التى تصوغ الفردية الروحية لذاتها ، وتجرد - فى الوقت نفسه - العمارة من استقلالها ، وتبسط بها الى مستوى تكتفى منه بتشبيد محيط لا عضوى ، inorganic ، فتمفد الفن لمدلولات روحية ، متحققة بدورها بصورة مستقلة عن هذا المحيط . ثم يدرس العمارة الرومانتيكية مثل العمارة القوطية التى تشيد المنازل والكنائس والتصور بهدف تلبية الحاجات الانسانية والدينية . ولكن رغم هذا التطور التاريخي لفن العمارة ، فإن العمارة تبقى - بطابعها الأساسى - فنا رمزيا ، يشكل جوهرى ، رغم تعرضها للتأثيرات الكلاسيكية والرومانتيكية (٢٢)

بهذا تمتاز العملة الكلاسيكية بالأبنية الخشبية ، رغم أنها لجأت الى استخدام الحجارة أيضا ، ولكن الخشب يلبى حاجاتها بسهولة أكثر .

Ibid : p. 631.

(٢٠)

Ibid : p. 632

(٢١)

Hegel, . op. cit., p. 634.

(٢٢)

(١) العمارة الرمزية أو المستقلة :

Independent or Symbolic Architecture

ان الاهتمام الرئيسي للفن هو ان يجعل التصورات الموضوعية والأفكار الصامدة قابلة للإدراك من قبل الجميع ، ولكن اذا كانت هذه التصورات والأفكار مجردة ومبهمة ، وليست متعينة بشكل حسي وواقعي ، فان الفنان / الانسان يلجأ الى وسيلة مجردة - هي الأخرى - لكي يتمكن من تمثيلها ، فيلجأ الى المادى الثقيل ليعطيه شكلا واضحا ، ولكنه ليس عينيا ولا روحيا . وفى مثل هذه الشروط تكون العلاقة بين الشكل والمضمون ذات طبيعة رمزية . لمثلا البناء الذى يكون الهدف الوحيد منه الكشف للآخرين عن مدلول عام ، يشكل رمزا - مكتفيا بذاته - لفكرة إنسانية لها قيمة عامة ، ولهذا تهدف الهندسة المعمارية الى ايقاظ تمثلات عامة فى هذه المرحلة من العمارة الرمزية أو المستقلة (٢٢) .

وتوجد أمم كثيرة لم تعط لدياناتها وحاجاتها أكثر من التعبير المصارى ، وهذا ما توجه لدى شعوب الشرق ، ولاسيما فى بابل والهند ومصر القديمة (٢٣) ، الذين خلقوا إلهامات لاتزال باقية الى اليوم ، تعبر عن هذا الطابع الرمزي ، وينبع المضمون الذى تطرحه الآثار المصرية الشرقية من تصورات عامة ، يتجمع حولها الأفراد والشعوب ، أو خلق رمز يربط بين الناس حول تمثلات دينية للشعوب . ولكن هذه التشكيلات الرمزية لاتلبث أن تتمايز ، فيتضح ويتحدد المضمون الرمزي لمذلولاتها أكثر فأكثر ، مما يخلق فروقا متزايدة بين الأشكال المعمارية ، وهذا ما نجده فى اختلاف الأعمدة Pillars . والمسلات Obelisks . ولذلك كلما زاد استقلال الأجزاء فى العمل المصارى الواحد ، أدى هذا الى نزوع العمارة الى التطور باتجاه النحت ، وإلى اتخاذ أشكال عضوية هي أشكال

Ibid : pp. 633-636.

(٢٢)

(*) يرى هيجل أنه من الصعب دراسة تطور العمارة الشرقية ، بحيث تدرس لأشكال المنزل وتطوره ، لأن للعمارة الشرقية ، لا تقم لنا أى مبدأ يتيح لنا دراسة تطورها من غلله ، وبحيث يمكن اكتشاف الرابطة التى تربط بين آثار هذه العمارة بعضها ببعض . لأن المذلولات التى تقوم مقام المضمونين - كما هو الحال فى النمط الرمزي بوجه عام - تبقى مجردة ومقتبسة من الطبيعية ، دون أن تترايب فيما بينها بوصفها إنشائات لذات واحدة .

الحيوانات والنبات البشرية . ولكن من خلال إعطائهما أحجاما مفرطة الضخامة ، بمعنى مصالحة العناصر النحتية معاملة معاصرة ومثال ذلك تقامه تماثيل أبهى الهول ومعنون (*) ومن الآثار المعمارية الشرقية برج بابل Tower of Babilonia فهذا البرج لا يخضع عرضا معينا ، وهو بالتالي عمل فني مستقل تماما ، يرمز الى فكرة وحدة الشعب الذي شيده ، (٢٤) ، وهو لا يعبر عن الحرم Holy (**) الا عن طريق الإشارة في في شكل خارجي صرف - هناك أيضا معبد بعل ، الذي تحدث عنه هيرودوتس ، فهو لم يكن معبدا وانما كان حرمًا resinct مقدسا ، وله شكل مربع يبلغ طول كل ضلع من أضلاعه اثنين فurlongs (وهو مقياس يوناني قديم ، يعادل ٦٠٠ قدم ، ويتراوح ما بين ١٤٧ ، ١٩٢ مترا) ، ولهذا المعبد ثمانية أبراج Eight Towers سبعة منها متشابهة ، بينما الثامن يختلف عنها ، ويرجع هيجل أن العدد سبعة يرمز الى الكواكب السبعة والأفلاك السبعة . وفي ميديا Media (**) كانت هناك مدن بنيت لأهداف رمزية ، مثل مدينة أكباتانا Ecbatana بأسوارها المائرية السبعة المتحدة المركز ، وكل سور بلون مغاير لآلوان الأسوار الأخرى ، وفي الوسط توجد القلعة الملكية وكنوزها ، وهي ترمز - كما يقول فيريدريك كرويزر Kreuzer (١٧٧١ - ١٨٥٨) في كتابه : الرموز والميثولوجيا لدى شعوب العصر القديم ، الذي يعتمد عليه هيجل كثيرا - الى دوائر السماء وألوانها السبعة وهي تلف حول الشمس (٢٥) .

وفي هذه المرحلة من العمارة الرمزية توجد بعض الآثار المعمارية التي تقف في منطقة وسطى بين العمارة والنحت ، مثل الأعمدة الفالوسية Phallic Columns التي تمجد طلاقة التناسل الإيجابية التي كانت

(*) معنون Memnon اسم يمثل أخروفي ، أثلا طروادة ، ولقى مصرعه على يد أخيل وقد أطلق هذا الاسم على أحد التماثيل الضخمة الموجودة في مصر القديمة . وهناك أسطورة تقول : أنه كلما ضربت أشعة الشمس تماثيله أصدر أصواتا متناغمة انظر هيجل الترجمة الانجليزية ، ص ٦٢٧ - ٦٢٨ .

(**) ميديا : قلعة هيجل - الترجمة المرفقة ، ص ٦٢٨ وانظر هيجل ، ص ٦٢٩ .

(***) يستخدم هيجل تعريف جوته للحرم المقدس Holy بأنه المكان الذي يجمع النفوس ويميز من الرابطة للصحة الجامعة بين البشر .

See : Hegel : op. cit., p. 638.

(****) ميديا : مقاطعة في شمال غرب إيران ، عاصمتها أكباتانا Ecbatana فيها حدد من الآثار يعود تاريخها الى القرن الثامن ق.م.

Hegel : op. cit., p. 640. (٢٥)

منتشرة في الهند ، وظهرت في آلهة الخصب الكبرى التي تبناها الإغريق أيضا (٢٦) . وفي الهند - بصورة خاصة - ظهرت أشكال معمارية في شكل أعضاء تناسلية تمجد عبادة القوة الميخبة ، وفي مصر أيضا ، نلتقى بالأشكال المماثلة التي تقف في حلقة وسطى بين الصارة والنحت - مثل المسلات Obelisks المصرية التي لم تشيد لتكون معابد أو منسازل ، وإنما ابتكرت لذاتها ، لكي ترمز إلى أشعة الشمس ، وتوجد أيضا تماثيل ممنون وأبو الهول ، وهي تماثيل أقرب إلى الصارة منها إلى النحت ، وهي أشكال غارقة في الرمزية ، لأن عدد تماثيل « أبي الهول » وتماثيل ممنون ، وترتيب الأعمدة والأروقة يماثل عدد أيام السنة (٢٧) ويصف هيجل معبد الدير البحري وصفا دقيقا من خلال ما ذكره هيرودتس عن مصر ، الذي استمد منه هيجل كثيرا. هن معلومات عن الآثار المصرية ، هذا بالإضافة إلى ما ذكره هيرت Hirt أيضا في كتابه عن تاريخ المصارة لدى القدماء (*) وقد حدد هيجل صراحة ، المصادر المختلفة لمعلوماته عن المصارة الشرقية ، ولذلك فإن عدم فهم هيجل لبعض الآثار المصرية ، وحكمه المتعالم عليها كثيرا ، يرجع إلى قلة المعلومات التي تلقاها ، بالإضافة إلى عدم دقتها ، ولهذا كان هيجل يقع فيما سبق أن حذر منه ، وهو أن يبحث عن تأويل من عنده يفسر به هذه الآثار المصرية ، والصحيح ، هو ألا يسقط تأويلاته على هذه الآثار ، مادامت معرفته بها محدودة ، وأن أراد أن يفسرها ، فليفسرها وفقا لتصور ورؤية حضارتها إلى العالم ، وليس وفقا لرؤيته هو ، ولذلك فهو يحاول فك الغموض هذه الآثار المصرية ، فيقول : « لم تبين هذه الآثار للمعمارية المصرية ، لكي ترمز إلى مشكلة محيرة تبحث عن حل أو مخرج ، بل لكي تمثل مسار الأجرام السماوية ، وتفسر المرات داخل الأهرامات - وهو قبور - هجرات الروح المختلفة بعد الموت وتجاوزها في المكان » (٢٨) وتمثل الأهرام - التي يبني قسم منها تحت الأرض وقسم فوقها - الانتقال من المصارة المستقلة الرمزية إلى المصارة التلغمية الكليسيكية ، وتعبر الأهرام عن ولادة الروح الفردي العيني وصبره ، ولهذا فإن المصريين كانوا يحفظون الموتى ككيانات فردية ، لا بد أن يحال بينها وبين الاندثار والاضمحلال في حضن الطبيعة ، عن طريق تحنيط الجسد ، الذي كان يمثل الفردية المباشرة والطبيعية (٢٩) . وقد بنى هذا

Ibid : p. 641.

(٢٦)

Ibid : pp. 642-643.

(٢٧)

Geschichte der Baukunst beider Alten, Berlin, 1821.

Ibid : p. 645.

(٢٨)

Ibid : p. 650.

(٢٩)

التصور المصري على أساس اعتقاد المصريين أن نفوس البشر خالدة لا تموت ، وكانوا يؤمنون بدوام انفرديته الروحية بعد انفصالها عن الغلاف الجسماني ، ولهذا فإن الأهرام أماكن مقدسة لا يهد من الدفاع عنها وتحتوى العمارة المصرية على أبنية مستقلة رمزية ، أى منفصلة لذاتها ، وتحتوى أيضا على عناصر ذات طابع نقي لا يواء الموتى ، وقد استُخدمت فى الأهرامات الخط المستقيم وهو أنسب خط للعمارة ، والأشكال المستخدمة فيها هى أشكال مجردة ، لأن الشكل الخارجى للأهرام هو شكل مجرد وعقل وليس عضويا ، وتهيمن عليه الزاوية القائمة ، كما هو الحال فى المنزل (٢) وقد تطورت العمارة فظهرت أشكال عقلانية خاصة تسيطر عليها الخطوط المستقيمة والزوايا القائمة والمساخات المسطحة ، وقد أدى هذا إلى ظهور العمارة النعمية ، وقد تولدت العمارة الكلاسيكية من التقاد الأسلوبى العقلانى والأسلوب العضوى فى العمارة .

(ب) العمارة الكلاسيكية :

تجمع العمارة الكلاسيكية بين خدمة أغراض الإنسان فى إقامة محراب لتمثيل الآلهة ، يكون مكانا لاجتماع الناس للعبادة وبين إقامة عمل فنى جميل ، بمعنى أن الإنسان يقدم فى العمارة الكلاسيكية عملا فنيا وفى نفس الوقت يستخدمه فى محيطه المباشر . ولهذا تتميز العمارة الكلاسيكية عن العمارة الرمزية ذات الطابع المستقل عن المنفعة ، ولذلك فإن الفنان المصايرى الكلاسيكى لا يسمح بإطلاق الفنان لخياله ، كما هو الحال فى العمارة الرمزية والرومانتيكية ، وإنما يحرص الفنان على التكيف مع هدف مجرد ، ويراعى عند تصميمه مبنى معين أن يكون ملائما للهدف الذى بنى من أجله ، ولقد كان الشاغل الأول للعمارة الإغريقية هو بناء مباني عامة من معابد وأعمدة Pillars وأماكن للإقامة والتبزة ، وكانت المساكن الخاصة فى غاية البساطة ، وهى نمط أساسى فى العمارة الكلاسيكية ، وتبدو العمارة الكلاسيكية أكثر حرية من العمارة الرمزية ، لأن العمارة

(*) يجرى ميجل أن الكهف أسبق فى الظهور التاريخى من الكوخ أو المنزل المهدى من خلال ، لأن الكهف ينطوى على تعميق وجهر لحسب ، بينما كل من الكوخ والمنزل يتطلب تمسورا مسبقا يعنى الإنسان إلى تنفيذ فى الواقع ، والكهف يقتضى بما هو موجود فى الأصل ، ولهذا فهو لا ينطوى على حرية كالتي ينطوى عليها البناء فى الهواء الطلق ، ولكن إذا تأملنا السرايب والكهوف مسجدة أنها تنطوى على كثير من السمات المعمارية الموجودة للبنية فوق سطح الأرض ، ولهذا فهو يمتلك طابعاً رمزياً "كما مثل كهف ميثرا Mithras" (وهو كبير الآلهة عند الفرس وقامت حوله عبادة صرية فى اليونان والإمبراطورية الرومانية) حيث تحتوى على قباب وأرقة ترمز إلى عصر الافلاك السماوية .

See : Hegel : Aesthetics, Vol. II, p. 640.

الرمزية كانت تستعير أشكالها من الطبيعة العضوية ، وأكثر حرية أيضا من النحت الذي يتقيد بالشروط لصاحبه للتشكل البشرى ، ولذلك تجسد الصورة الكلاسيكية مضمونها فى أهداف روحية ، وتعطيه شكلا تبتكره ملكة الفهم البشرى ، بصرف النظر عن كل نموذج مباشر وبصورة مستقلة عنه ، ولكن الحرية هنا نسبية وليست مطلقة ولا تتحرك الا فى مجال محدود (٣٠) . والسمات الأساسية للعمارة الكلاسيكية تظهر فى بناء المنزل ، فتتضح فى طول البناء وعرضه وارتفاعه ، وفى النسب بين ارتفاع الأعمدة وسمكها ، وكذلك فيما يتعلق بعدد الأعمدة Columns والفواصل Intervals فيما بينها ، وبطبيعة الزخرفة Decoration وتوزيعها أو بساطتها ، وقد عرف القدماء كيف يهتمون الى هذه النسب (*) والانسجام فيما بينها بالفريزة (٣١) وتحدد الأشكال المعمارية الكلاسيكية فى المعبد والمنزل وأشكالها الخاصة التى تعتمد على الأعمدة ، لأن المنزل يتكون من الناحية الميكانيكية الصرف من كتل حاملة *Masses Carrying Load* وكتل محمولة *Carried* ، ويقدم هيجل دراسة هندسية لهذين الجانبين ، لكى يبين السمات العامة التى تميز العمارة الكلاسيكية . وتعتبر الكتل الحاملة هى أهم ما يميز البناء الكلاسيكى ، الذى كان همه الأول بناء ركائز يعطيها شكل الأعمدة ، ويرتكز السقف على الأعمدة ، ويضغط عليها ضغطا متائلا . ويمكن للسقف أن يكون بزاوية قائمة أو بزاوية حادة ومنفرجة ، وفى البلاد الحارة التى لا ينزل فيها المطر يكون السطح مستقيما ، بينما يكون السطح حائلا فى البلاد المطيرة ، والمبادئ التقليدية تستخدم السقف الذى يتكون من سطحين ، يشكل أحدهما زاوية متفرجة ، ومثل هذا الانجاز يستجيب تماما لمتطلبات الجمال ، لأن السقف المسطح يشعرنا أن هذا البناء يمكن البناء عليه ، مهما كان عالى الارتفاع ، بينما السقف المائل يدل على أن البناء قد انتهى ، ولعل هذا هو السبب أيضا فى إعجابنا بالأهرامات بوصفها أسطفاً مائلة (٣٢) .

Hegel : op. cit., p. 681.

(٣٠)

(*) أشار هيجل الى معنى عبارة شليغل أن العمارة « موسيقى متحركة » ، لكى يربط بين العمارة والموسيقى على اساس تناغم العلاقات التى تنقل ردها الى أعداد . وبالتالي من السهل إدراكها وفهمها فى سماتها الأساسية فمثلا يشبه هيجل قاعدة العمود . وتواجه ببداية العمل الموسيقى ونهايته . وقد استخدم شليغل (١٧٧٥ - ١٨٥٤) هذه العبارة أيضا فى محاضراته فى لفظة الفن حيث قال *The Architecture Frozen Music*.
See : Hegel : op. cit., p. 682.

Ibid : p. 663.

(٣١)

Ibid : p. 662.

(٣٢)

أما البناء البدائي فكان يستخدم - أساسا - أربعة أعمدة ، والجزء
 الخالي بينها تقام فيه انصاف أعمدة (وقد أوضح هذا فيتروفيوس.
 Vitruvius وهو في كتابه : مبادئ فن العمارة لدى الإغريق
 (برلين ١٨٠٨) Architecture on Greek Principles وقد حذر
 جوته في مقال له بعنوان حول العمارة الألمانية (١٧٧٣) on German
 Architectuse من الاسراف في استخدام الأعمدة ، رغم أنه لم ينكر
 جماله ، ولذلك كان ينكر على عمارة القرون الوسطى والأزمنة الحديثة ،
 أنها لم تستخدم الصود في بناء المساكن ، لأن البيوت أصبحت تقام من
 خلال أركان أربعة وليس من خلال الأعمدة ، وقد أخذ هيجل وجهة نظر
 جوته (Goethe) ، بأننا إذا أسرفنا على قيام الصود فلا بد أن يكون مستغلا
 عن الحائط ، وأن يكون أعمامه ، ذلك مثل الصود المربع الذي تستخدمه
 العمارة الحديثة ونجد في العمارة الإغريقية الرواق هذا
 وهو عبارة عن بناء من الأعمدة الأربعة ، مكشوف دون أن يكون له جدران ،
 وكانت تبني فيه التماثيل ، ولذلك فإن العمارة الكلاسيكية لا حاجة بها إلى
 الجدران كركائز ، وإنما تعتمد على الأعمدة (٣٤) . ويعتبر المعبد الكلاسيكي
 صورة جمالية تراعي التناغم في العلاقات والنسب الارتفاع والعرض
 والارتفاع ، بحيث يبدو كل عنصر من العناصر السابقة متسقا مع الآخر .
 ولهذا كان الإغريق يبعدوا عن الزخرفة الدقيقة التي يمكن أن تطمس
 الوحدة الكلية المشتركة للبناء ككل (*) مثل معبد أثينا Athene
 نرى الأعمدة الثمانية في أثينا ، ومعبد زيوس الأولمبي Olympian Zeus
 وتبين هذه المعابد كيفية استخدام الإغريق للأعمدة في تحديد المبنى وليس
 للتحويط ، وتتيح الأعمدة أن يكون الناس في مواجهة الهواء الطلق
 مباشرة ، وحتى المباني التي كان بها جدار ، كان يتم الحرص على أن تكون
 العين مفتوحة على الخارج ، وهكذا تتبدى المعابد في بساطتها محببة إلى
 النفس ، لأن البناء قد بنى من أجل حركة دائمة وانتقال حر ، وبحيث
 لا يكون مكانا يتعزل فيه الناس عن العالم الخارجي ولهذا فإن الأساليب

Ibid : p. 672.

Ibid : p. 673.

(*) استخدم هيجل الالفاظ والمصطلحات اليونانية الخاصة بالعمارة لدى الإغريق
 في وصف المعبد ، فالمجرة الرئيسية (ناوس) Naos ، والدعايل (بروناس)
 Prowos والدعايل (فريسثوموس)
 Ibid : p. 675.

المختلفة للعمارة الكلاسيكية تظهر في الفروق الأساسية القائمة بين كل أسلوب في استخدام الأعمدة (٣٥) .

والأساليب المعروفة في العمارة الكلاسيكية هي الأسلوب الأيوني Doric واللووري Ionic والكورنثي Corinthian ، ويعتبر الأسلوب اللووري هو أقرب الأساليب إلى العمارة البدائية الخشبية . ولهذا يتميز بالثقل في الأشكال ، ولهذا يتميز بالثقل في الأشكال ، والنبات والثانة التامين للوزن ، ولذلك نجد الأعمدة - في الأسلوب اللووري - أعرض وأخفض في الارتفاع ، وفي أقدم عهدا كان ارتفاع العمود لا يتجاوز ستة أضعاف القطر السفلي للعمود . ويظهر هذا الأسلوب في معابد باستوم Paestum (٣٦) وفي زمن لا حق ، أصبحوا يزيدون في ارتفاع الأعمدة طويلا إلى سبعة أضعاف القطر ، والمسافة بين الأعمدة تبلغ ضعف سمك العمود (٣٦) . أما الأسلوب الأيوني Ionic فهو يتميز بمزيد من المرونة والرشاقة ، دون أن يتخلل عن البساطة ، وارتفاع الأعمدة - في هذا الأسلوب - يبدأ من سبعة إلى عشرة أضعاف القطر السفلي للعمود ، وإذا كانت المسافة بين الأعمدة ثلاثة أقطار ، فلا بد أن يكون ارتفاعها معادلا ثمانية أقطار ، ويتميز العمود الأيوني بأنه لا يرتكز مباشرة إلى أساس البناء ، بل تكون له قاعدة ذات عدة أجزاء . أما العمارة الكورنثية Corinthian فهي تقوم على نفس الأساس الذي تقوم عليه العمارة الأيونية ، ولكنها تتميز عنها بالزخرفة ، ويزيد العمود الكورنثي في الارتفاع عن العمود الأيوني (٣٧) .

يتناول هيجل - بعد ذلك - العمارة الرومانية بوصفها تشغل موقعا وسطا بين العمارة الإغريقية والعمارة المسيحية في استخدام القوس المنحرف Arch (٣٨) والقبة Vault ، وبين أن الطابع العام للعمارة الرومانية يختلف تماما عن العمارة الإغريقية ، وذلك لأن الإغريق كانوا ينشدون أهدافا نفعية في إبنيتهم ، وكانوا يسعون إلى الكمال

(٣٥) مرجع سابق :

(*) مجلة من مدن إيطاليا القديمة على خليج سالرنو . فيها معابد إغريقية تعد نموذجا للطرز اللووري .

Ibid : p. 678.

(٣٦)

Ibid : p. 680.

(٣٧)

(*) يقال أن المبتكر للقبة والقوس Arch and Vault في البناء هو ديموقريطس الفيلسوف الإغريقي (نحو ٤٦٠ - ٣٧٠ ق.م) ، وقد ذكر هذا سنهكا في الرسالة الثامنة من رسائل (٤ ق ٣٠ - ٦٥ بعد الميلاد) .

See : Hegel : oo. cit., p. 681.

الغنى الذى يتحقق فى بساطة البناء وخفته ، أما الرومان فكانوا على العكس من ذلك ، يسبقون على أبنيتهم قدرا أكبر من البذخ والزخرفة ، وقدر أقل من الرشاقة . ولذلك كانت تظهر الزخرفة المبالغ فيها فى مبانيهم العامة والخاصة ، ولقد قلد الايطاليون والفرنسيون فى بنائهم نمط البصارة الرومانية واعتبروها نموذجا يحتذى به ، ما الألمان فاعتبروا البصارة الاغريقية هى النموذج الذى ينبغي تقليده (٣٨) .

(ج) البصارة الرومانتيكية :

تمثل البصارة الرومانتيكية فى الكنائس القوطية *Gothic* . وفى البيت المعزول عن الخارج ، الذى يعبر عن الروح المسيحي الذى ينطوى على ذاته ، ولذلك نجد الكنيسة القومية عبارة عن نطاق يلم شمل الجماعة المسيحية فى داخله لتخلو الى ذاتها ، وتستغرق فى التأمل وتتسامى فوق التناهى ، وهذا التسامى *Elevation* هو الذى يسبغ على بيت الله طابعه الحقيقى ، ويصبح للبصارة مدلول يبعد بها عما هو نفى محض ، ولذلك فإن الشعور الذى يولده المصار القوطى هو الانفصال عن العالم الخارجى ، والتحرر من الطبيعة الخارجية ، ولذلك لا يصل أى شئ الى الداخل ، حتى أشعة الشمس لا تصل الا بعد أن تمر عبر الزجاج الملون (٣٩) . وعلى العكس من هذا نجد البصارة الاغريقية التى تحرص على التواصل مع الطبيعة الخارجية ، ولذلك لا نجد الجدران التى تفصل الداخل عن الخارج ، وإنما نجد الأعمدة فقط ، التى تجعل من فى الداخل مفتحا على الخارج . وبناء على هذا فإن شكل البصارة القوطية يعبر عن الاختلاء بالنفس ، والتسامى بها من خلال العبادة ، وعن خلال التحرر من الخارج ، وتؤلف الأبراج *Towers* التشكيل الخارجى الأكثر استقلالا ، وتمثل أعلى ذرى المبنى ، وتستخدم الأبراج كقباب *Belfries* للأجراس ، على اعتبار أن رنين الأجراس يؤلف جزءا أساسيا من القداس المسيحي (٤٠) . فهذه الأصوات البسيطة ، واللا محدة تشكل نداء احتفاليا ، موجها الى النفس من الخارج ، وكأنها يدعوا الى التيهو للاختلاء الحقيقى الذى ينتظرها . وتلمب الزخرفة فى البصارة القوطية دورا كبيرا ، فى تضيئى على الأجزاء حجما يبدو أكبر مما هى عليه ، وتستخدم اشكالا تنزع نحو الأعلى ، مثل الأقواس المنحرفة ،

Ibid : pp. 682-183.

(٣٨)

Ibid : p. 685.

(٣٩)

Ibid : p. 686.

(٤٠)

والعمام ، والمثلثات المتساوية الساقين ، ونتيجة لهذا تتعظم الوحدة البسيطة للكتل الكبيرة ، وتنتجاً الى عدد كبير من التفاصيل الخاصة والمتناهية (٤١) ويميز هيجل بين العمارة القوطية التي تطورت في القرن الثالث عشر (٣) ، وبين العمارة ما قبل القوطية أي العمارة التي جاءت مباشرة بعد العمارة الرومانية ، واستقت منها مصدرها ، وتأثرت بالعمارة الكلاسيكية والرومانية .

وبالتوازي مع تطور العمارة الدينية المتمثلة في الكنائس ، تطورت أيضاً العمارة المدنية التي أخذت طابع المحاكاة للأبنية الدينية ، وعدلت فيها بحيث تتكيف مع أهدافها الخاصة ، وفيما عدا الانسجام العام بين الأشكال والنسب ، فإن الفن اقتصر دوره على زخرفة الواجهات ، والأبواب والمداخل والأبراج ، وحافظ على مبدأ التفعية الذي كان المبدأ العام للبناء كله ، وفي العصر الوسيط كان النمط الرئيس للسكن المدني هو نمط المساكن المحصنة المبنية عند سفح تل أو على قمة جبل ، فالبيوت كانت تتميز بالثانة والأمان ، وكان دور الفن يقتصر على الزخرفة فقط (٤٢) .

وقد أشار هيجل الى العلاقة التي قد تبدو ظاهرة بين العمارة الإسلامية ، والعمارة القوطية ، لأنه يرى أن هناك فروقا جوهرية تفصل بينهما ، لأن ما يميز العمارة العربية في العصر الوسيط ، ليس القوس المنحرف ، وإنما الشكل المسمى بحدوة الحصان *Pointed Arches* بالإضافة الى أن المباني العربية - المكروسة لعبادة مفارقة للتصوور المسيحي - تتسم بشئى وبلغ شريقين ، وكثرة الزخارف المكتسبة أشكالها من عالم النبات ، والزخرفة التي تجمع بين الأشكال الرومانية والقرون الوسطى (٤٣) والحقيقة أن ملاحظة هيجل عن العمارة الإسلامية ليست في محلها ، لأن العمارة الإسلامية كانت تتميز بوحدة الطابع ، والبساطة في البناء بحيث يصبر عن روح الاسلام ، ولقد كانت « العمارة الإسلامية هي

Ibid : pp. 695-696.

(٤١)

(*) تنتسب للعمارة القوطية الى الشعب اللغوي الذي ينقسم الى فرعين كبيرين هما الاستراقوط-والغزيقوط . والاستراقوط شعب جرمانى ، زحف من موطنه على ضفاف الدانوب الى ايطاليا . ولهم مملكة دمهرما جوستيانوس سنة ٥٥٢ م ، ويطلق الدارسون على هذه العمارة الألمانية أو الجرمانية ، وتوجد آثار قيمة لهذه العمارة في اسبانيا .

Ibid : p. 668.

(٤٢)

Ibid : p. 693.

(٤٣)

الفن الجامع لجميع الفنون الاسلامية ، فالمسجد بأشكاله المختلفة يعبر عن عنصر التوحيد في الابداع الجمالي الاسلامي (٤٤) ، وقد تأثرت العمارة الاسلامية بالبيئة المحيطة بها ، فاذا كان الصحن المكشوف للمسجد يناسب البلاد غير المطيرة ، فان المسلمين - في عمارتهم - استفادوا من العمارة البيزنطية والقوطية ، لكنهم لم ينقلوها كما هي ، « فحين شاء المسلمون أن يضيفوا سقفا الى المسجد جعلوه في شكل القبة رمزا للسماء ، فاقاموها على الجزء الواقع أمام القبة مباشرة » غير أن الممارين المسلمين لجأوا الى القبة الساسانية ذات الخناصر المقودة الى أعلى (٤٥) ، وهناك أوجه تشابه بين الكنيسة القوطية والمسجد الاسلامي ، فمثلا تمتلئ الكنائس من الداخل بالأقبية الأسطوانية المتتالية التي تحاكي قمم الأشجار . ويحاكي الجامع بأعمدته صوار النخيل ، فيبدو غاية متفتحة لا يكتنفها سر ولا غموض » (٤٦) ، وهذا يبين أن تصميم الجامع هو النموذج الذي يعبر بوضوح عن جوهر عقيدة الاسلام بصفه ديناً أصيلاً له شخصيته المتميزة .

ويبدو أن ينتهي هيجل من « فن العمارة » ، فانه يشير اشارة سريعة الى فن الحدائق Horticulture الذي يخلق الروح محيطاً طبيعياً ، ويحاول تحويل المنظر الطبيعي بحيث يخضع لتناول معماري بحيث يكون متناسلاً مع سائر البناء ، ومثال ذلك حديقة سان سومي Sans Souci (*) ولا بد أن نميز - في فن الحدائق - بين المنصر التصويري (التشكيل) ، والمنصر المماري بالحديقة ليست ابداعاً معمارياً بمعنى الكلمة ، وليست بناء مشيداً بأشياء طبيعية ، وانما هي نتاج مجهود تصويري ، يدع الأشياء في حالتها الطبيعية الكبيرة والحرمة ، بحيث يؤلف منها منظراً متكاملًا يبهجنا ، ولقد حقق فن الحدائق الكمال لدى الصينيين والمغول والفرس ، بوصفه محاكاة للطبيعة ، ولقد تحقق المبدأ المماري في فن الحدائق الفرنسي ، لأن الحدائق الفرنسية المنظمة تتألف من ممرات طويلة متناظرة Regularity ، تحفها الأشجار من الجانبين (٤٧) .

(٤٤) د. شاكر مصطفى : الوحدة في الفن الاسلامي ، مجلة الفن المعاصر ، العدد الأول ، خريف ١٩٨٦ ، القاهرة ، ص ١٠٨ .

(٤٥) ثروت حكاية : اللقب الجمالية في العمارة الاسلامية ، عالم للفن ، الكويت ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ١٧٤ - ١٧٥ .

(٤٦) الوجة للسائق ، ص ١٧٥ .

(*) سان موسى : قصر ملكي قرب بوتسدام ، بناء كنويسلورف الفريدريك الثاني سنة ١٧٤٥ .

Legend : op. cit., pp. 689-700.

(٤٧)

يعبر فن النحت عن عودة الروح الى ذاته ، والانسحاب من الطبيعة
 اللاعضوية المرتبطة بقوانين الثقل (gravity) ، التي تسعى العمارة الى
 التعبير من خلالها عن الروح ، واذا كانت المادة الجامدة في العمارة شديدة
 الجمود Grass ، فان المادة التي يستعملها النحت هي المادة العضوية
 التي تحكمها قوانين الحياة وذاتيتها الداخلية الخاصة ، وبصفة خاصة
 المادة العضوية على هيئة الشكل البشري ، ولهذا يتحرر الشكل النحتي من
 التحديد المعماري الذي يقدم للروح طبيعة ومحيطا خارجيين ، وعلى الرغم
 من هذا ، فان هناك صلة وثيقة بين النحت والعمارة ، لأن من المستحيل
 صنع تمثال دون أن نهتم بالموضع الذي سوف يشغله (٤٨) . و « الشكل
 البشري يؤلف مركز النحت ، لأن الجسم البشري هو التجسيد للمادى
 الكافى للتعبير عن الروح » بمعنى أنه يتجاوز أى شكل حسي خالص ، لأن
 الروح كاملة هنا في الشكل » (٤٩) . ولهذا فان الشكل والمضمون يوجدان
 في وحدة وتوازن كامل ولذلك ، فان النحت هو فن كلاسيكي في
 الأساس .

المضمون الجوهري للنحت The Essential Content of Sculpture

يحقق النحت ابداعاته من خلال المادة التي تعتمد على المكان في
 تحررها العام ، ولا يستغنى من خصائصها سوى الأبعاد المكانية العامة ،
 وتماثل هذه الأبعاد مع موضوعية الروح ، الذي لم يكن قد تمايز عن
 جوهره ، وعن وجوده في ال « هنا » الجسماني ، والمهمة التي تقع على عاتق
 النحت في تمثيل الالهى بما هو كذلك ، في سكنونه وتساميه اللامتناهين ،
 خارج نطاق الزمن ، أى الالهى الذي يتمتع بامستقرار تام ، وليس له
 شخصية ذاتية ، ولذلك فهو غير ملزم بالاختيار بين عدة أفعال ، او المخاضة
 بين عدة أوضاع (٥٠) ، أن النحت الذى يستمد مضمونه من الروح
 الموضوعى لا يجوز له أن يتخذ موضوعات له سوى تلك التى يمكن التعبير
 عنها من خلال أبعاد المكان الثلاثة ، لأنه لو حاول النحت أن يعبر عن
 الموضوعات غير القابلة للتمثيل عن طريق هذه الأبعاد ، فانه يجد نفسه
 أمام مضمون يجب بحكم المواد التى يستعملها عن تمثيله والتعبير عنه

Ibid : p. 701.

(٤٨)

٥٦٢ من : ستيس : قصة هيجل : الترجمة العربية .

Hegel : op. cit., p. 710.

(٥٠)

بصورة مطابقة . وإذا كان المنزل يؤلف - في الصورة - الهيكل العظمي التشريحي ، الذي صاغه فن العمارة ، وارتقى به إلى مستوى الكمال ، فإن الهيئة البشرية هي التي تقدم للنحت النموذج الأساسي لإبداعاته . وتتميز الهيئة البشرية عن الهيئة الحيوانية بأنها ذات طابع روحي ، ولذلك فإن الجسم البشري ليس موضوعا طبيعيا محضا ، وإنما وظيفته أن يمثل بأشكاله وبنيتة الحياة الحسية والطبيعية للروح ، مع تمييزه في الوقت نفسه ، من حيث هو تعبير عن داخلية من نوع أرفع وأرقى من الجسم الحيواني ، رغم تشابه الجسم الحيواني مع الجسم الانساني (٥١) ، والصورة البشرية *The Human Form* لا تعبر عن الروح بصورة عامة فقط ، بل أن الجوانب الباطنية للروح تنعكس في جميع تفاصيل النموذج ، وجميع خصائصه ، وفي ملامحه ، وفي مسلك الجسم ووقفته (*) ولكي يعبر النحت عن المضمون الجوهرى للروح ، فلا بد أن يستعيد الفنان كل الظاهر الخصوصية للمارضة والجزئية ، لأن المضمون المطابق للنحت يتناقض معها ، ولهذا يسمى العمل النحتي *The Work of Sculpture* إلى تمثيل الجانب الدائم والعام ، والخاضع لقوانين ثابتة من الجسم البشري ، وهو يقدم الشكل الفردي من خلال ربطه بأوتق الروابط ، وعلى الفنان أن يستعيد السمات *Mien* الخاصة بالإنسان من وجهة نظر علم القراسة *Physiognomy* (ينطوى التعبير القراسى على العديد من الفروق بين الأشخاص ، التي تظهر في الوجه ، وتم عن موقف ما ، مثل : ابتسامة مفاجئة ، ويريق خاطف في العينين ، والقم والعين هما اللذان يدلان من هذا المنظور على أكبر قدر من الحركة ، ويشيران أنهما الأقدر على أن يكسبا أبسط خلية من خلجات النفس ، وأن يجعلهما منظورة ، وهذا كله يناسب فن التصوير أكثر ، بينما النحت يركز على السمات الدائمة للتصوير الروسى) . ورغم أن فن النحت يستعيد كل ما هو عارض ومتقلب في الأشكال الإنسانية ، إلا أنه يحاول أن

Ibid : p. 714.

(٥١)

(*) يشير هيجل إلى بعض المحاولات التي تحاول أن تثبت للعلاقات التي يمكن أن تقوم بين الروح والجسم ، أو بين طباع الشخصية ومزجة الجسم ، مثل علم تمييز الأمراض *Physiognomy* . وعلم القراسة *Pathognomy* ويرى هيجل أن القراسة هي وحدها التي يمكن أن يكون لها قدر كبير من الأهمية ، على اعتبار أنها تدرس الكيفية التي تتجلى بها أهواء وعواطف محددة في أعضاء محددة من الجسم أيضا ، رغم عدم نعتها . ويشير في هذا إلى حال *Gall* (١٧٥٨ - ١٨٢٨) ، وعن طبيب ألماني ، مؤسس علم قراسة الدماغ . أما علم تمييز الأمراض ، فلم يستند منه فن النحت ، لأنه لا يستطيع أن ينقل رجفات اليد والجسم والشفاه على سبيل المثال في سماعات الغضب ، لأن الإبداعات النحتية ثابتة .

See : Hegel : op. cit. pp. 715-718.

يفهمي - في الوقت نفسه - على الشكل درجة معينة من الفردية الجوهرية Substantive Individuality (٥٢) ، وهكذا يتبين لنا أن النحت هو الفن الذي يستطيع أن يقدم التوافق التام بين الخارج والداخل ، ولهذا ينظر هيجل إلى النحت بوصفه الفن الذي يجسد المثال الكلاسيكي ، ولذلك فهو يحتل مكانا مركزيا في نمط الفن الكلاسيكي ، ولقد كان الاغريق يملكون أعلى درجة من هذا الحس التشكيلي الأمثل في تصورههم للفن والبشرى ، وقد ساعدنا النحت الاغريقي في فهم الشعراء والخطباء والمؤرخين والفلاسفة ، لأنه يمثل التوافق الحقيقي بين الداخل والخارج ، ولذلك كان العصر النحبي للنحت الاغريقي يعاصر أهم فترة في التاريخ اليوناني القديم ، فمثلا نجده فيدياس Phidias (*) يعاصر بيركليس Pericles .

- مثال النحت The Idea of Sculpture

هناك فكرة يكررها هيجل باستمرار ، وهي « أن الفن الكامل ، يستبته بالضرورة الفن الناقص » (٥٣) ، بمعنى أن أي فن من الفنون لا يصل إلى ذروة اكتماله مرة واحدة ، وإنما تسبقه - دوماً - محاولات ناقصة تمهد لهذا الفن ، والمرحلة التي مهلت إلى الوصول إلى ذروة اكتمال فن النحت ، هي المرحلة الرمزية (لاحظ أيضا أن المرحلة الرمزية في تاريخ الفن عند هيجل مرتبطة بالحديث عن بدايات الفن ، وليس اكتماله ، لأنه يرى أن رمزية الفن هي علامة على عدم اكتماله ، ولذلك فإن محاولات الأطفال في التشكيل بالصلصال أو الرسم ، هي محض رموز لأنها تلمح إلى الموضوع الحي المطلوب تمثيله ، وفي كثير من الأحيان ، لا يرتبط لدى الأطفال بمذلوله وواقعه) ، ولهذا فإن النحت تسبقه - أيضا - مرحلة رمزية ، وليس النحت فنا رمزيا ، كما يتمثل في الصبغة التي بلغت أوج اكتمالها في النمط الرمزي ، والسبب في ذلك أن النحت بطبيعته فن كلاسيكي ، والمرحلة الرمزية سفى النحت يمثلها الفن المصري القديم ، ولهذا يقول هيجل : « .. يبدأ الفن بأن يكون هيروغليفيا ، بمعنى أنه

Ibid : p. 718.

(٥٢)

(*) فيدياس Phidias (٤٩٠ - ٤٣١ ق م) من أعظم نحّاتى الاغريق ، كلفه بيركليس معبد البارثينون ، وتولى الاشراف على بنائه فوق الاكروبول أهم تماثيله زيوس .

Ibid : p. 721.

(٥٣)

لا يتألف من اشارات عارضة ، بل يشكل رسما تقريبا للموضوع الغرض منه أن يكون قابلا بقدر أو بآخر للتمثيل » (٥٤) .

وفن النحت ليس مهمته التعبير الحي عن الحاضر ، وإنما تقديم فكرة علمه عن الموضوعات التي يتناولها ، ويبدو أن أساس التمثيل في الفن المصري القديم هو التجريد ، لأنه حين يتناول موضوعا ما ، فإنه لا يذكر التفاصيل المرضية والجزئية ، وإنما يذكر السمات العامة ، وهذا ما نجده في تمثيل فن النحت للالهى Divine ، وبحكم ذلك يبدو الفن اصطلاحيا ، وهذا ما نجده في الفن المصري القديم والفن الاغريقي والمسيحي أيضا (٥٥) . وحين يصل فن النحت الى المرحلة التي يتصرف فيها الفنان وفق حريته ، فإنه يدرك المرحلة التي يطلق عليها هيجل الصل النحتي المثال The ideal Sculpture Form ولذلك فإن النحت قد استطاع تحقيق المبدأ العام للفن الكلاسيكي في مظهر الهيئة البشرية ، حين بدأت تنتج الآثار الفنية بوصفها نتاجا حرا لروح الفنان ، ولم يعد الفنان يكتف بأن يعطي - بواسطة معالم تقريبية وتعبيرات مبهمة - فكرة عامة عما يريد تمثيله ، كما أنه لم يعد يكتفى بقبول ونسخ الأشكال التي يلتقي بها من حوله ، وإنما حاول أن يقيم تناغما مشربا بالمضمون الروحي ، بين تلوذ الوقائع والأحداث الفردية وبين الأشكال العامة للهيئة البشرية ، ولهذا حاول الفنان أن يضفي طابعه الخاص وحياته على الأعمال الفنية (٥٦) . وقد وضع تأثير هذه الحرية الحية وسحرها في الأعمال الفنية ، لأن التلوذ الحر الذي يجيب جميع الأجزاء يأتي من حس الفنان ، وهذا ما يشكل جوهر عمله ، حيث نجد كل جزء من العمل النحتي واضحا ، مما يعنى معرفة الفنان العميقة ، ودراسته - أيضا - للأوضاع والأحوال التي تكون عليها شتى الأجزاء في حالتى السكون والحرية ، ولذلك فحين ننظر الى أى عمل فنى نشعر بهذه الوحدة العضوية الكلية التي تهيم على العمل النحتي ككل ، لكل جزء - رغم تفرد وخصوصيته - يحتوى على علاقات وثيقة ، وانتقالية ودائمة مع الكل ، وهذا ما يجعل الحياة تدب في كل نقطة من نقط التمثال * وأن كل جزء مهما قل شأنه يماثل هدفا معينا ، ويبقى في الوقت نفسه في حالة تدفق متواصل ، فلا قيمة له إلا بالنسبة الى الكل ، ولا حياة له إلا في الكل وبه (٥٧) وهذا التداخل اللامحسوس للمعالم

ibid : p. 721.

(٥٤)

ibid : p. 722.

(٥٥)

ibid : p. 723.

(٥٦)

ibid : p. 726.

(٥٧)

ibid : p. 726.

العضوية بعضها في بعض ، والذي يتطلب اعتيادا وجدانيا دقيقا ، هو ما يعطى الأجزاء تلك الحياة ، ويضفي عليها ذلك الطابع المثالي ، ويضفيها يبدو الكل وكان به نفحة روحية Spiritism وقدره الفنان في صنع هذا لاتتأتى من الاستسناح المحض للطبيعة ، وإنما من حذف الطبيعي المحض في التعبير الجسماني ، ولهذا تتجلى الهيئة البشرية - بفصل النحت - لأعلى أنها شكل طبيعي محض ، وإنما على أنها تمثيل للروح وتعبيره . وهكذا إذا كان المثال ، بالمعنى الحقيقي واليقيني ، يعطى الروحي تعبيرا عينيا وجسمانيا ، فلا يمكن بالتالي للعمل النحتي أن يستمد مدلولاته إلا من مضمونه الروحي Spiritual Content (٥٨) . وقد درس هيجل بعد ذلك المظاهر الخصوصية للشكل البشري في النحت المثالي (٥٩) ، عن خلال تحليله للوجه الإغريقي الجانبي Profile ، وأوضاع وحركات الجسم ، والملايس (٥٩) ويحلل هيجل السمات المختلفة للوجه الإغريقي - كما تبدو في أعمال النحت - والنسب المختلفة بين الأعضاء المختلفة للوجه ، مثل الجبهة والأنف والعينين والفم واللحن ، ويقارن بينها وبين ما قدمه العلم في عصره (٥٩) من أبعاد ونسب مختلفة لهذه الأعضاء ، لكي يتسائل هل العلاقات القائمة ، التي نجدها بين الجبهة والأنف ، والتي صورها النحات الإغريقي ، كانت نتيجة لضرورة عضوية (فسيولوجية) ، أمثلت عليه ذلك ، أم نتيجة لنسبة عازقة أو قومية موجودة لدى الشعب الإغريقي ، أم أن هذه العلاقات والنسب قد تخيلها الفنان الإغريقي ؟ ولكن يجب هيجل على هذا التساؤل ، فإنه يشرح العلاقات والنسب المختلفة بين أعضاء الوجه ، والدلالات المختلفة التي تعطيها الأشكال المتباينة لأعضاء الوجه ، لكي يرى إلى أي مدى حافظ الفنان الإغريقي على تمثيل المضمون الروحي والجمالي في أعماله النحتية . فإذا كان الوجه الإنساني يختلف عن الوجه الحيواني ، فإن هذا يعني اختلافا أيضا في شكل أعضاء الوجه

Ibid : p. 726

(٥٨)

(*) أشار هيجل إلى أنه اعتمد في هذا الجزء على دراسات لـ Winckelmann التي وصف فيها الأشكال للخصومية ، والكيفية التي عالج بها الفنانين الإغريق هذه الأشكال لتحقيق مثال النحت .

Hegel : Aesthetics, Vol. II, pp. 727-727.

(٥٩)

(*) يشير هيجل إلى أعمال بطرس كامبر (١٧٢٢ - ١٧٨١) وهو عالم تشريح هولندي ، حاول أن يقيس درجة الكفاءة حسب الزاوية الناتجة عن خط الجبهة ، وخط الأنف ، ويشير أيضا إلى فريدريك بلومباخ Blumebach (١٧٥٢ - ١٨٤٠) ، وهو عالم طبيعيات ألماني من مؤسسي الأنثروبولوجيا ، له كتاب حول تنوع الأمم : طبع فيه في النتائج التي انتهى إليها كامبر .

والنسب المختلفة بين هذه الأعضاء ، لأن العلاقات بين أعضاء الوجه الحيواني تهدف الى تحقيق هدف واحد هو ابتلاع الطعام ، ولهذا نجد بروز كل الأعضاء من أجل هذا الهدف ، ويترتب على هذا غياب الجوانب الروحية ، بينما الوجه الانساني يتراجع فيه هذه الأعضاء مثل الفم ، والفكين والأنف لتحتل مرتبة ثانوية ، وتغلق مكانها للأعضاء التي ليس لها أهمية علمية فقط ، وانما أهمية نظرية أيضا (٦٠) . ويقسم هيجل الوجه الانساني الى قسمين : قسم علوى ويشمل الجبهة والعينين ، وقسم سفلى ويشمل الفم والذقن ، ويشف القسم العلوى عن العلاقات الروحية والحية للانسان ، أى فى الجبهة التى تمثل الفكر ، والعين التى تتصل بالنفس من خلالها بالمحيط الخارجى ، والأنف يقوم بالتدوير الانتقالي بين القسمين العلوى والسفلى . و يعبر الوجه الاغريقى فى التحت - طبقا للتصور السابق - عن الجوانب الروحية ، من خلال تصويره للتناغم الجسيمى من الانتقال اللا محسوس والمتواصل من القسم العلوى الى القسم السفلى من الوجه ، ويبدو الوجه وكأنه امتداد للجبهة ، ويتلقى بحكم هذا طابعا وتعبيرا روحيت (٦١) . وللم - فى الانسان - لا يفيد فى اشباع حاجة الجوع والمطش فحسب ولكنه يعبر أيضا عن علاقات مميزة مع الأحوال الروحية التى ترافق التواصل الكلامى مع الآخرين ، أو مع أحوال القرح والام ، ولذلك فإن الوجه الاغريقى - الذى يتبعه عن التعبير عن الشكل الخارجى المأزى ، يوسع مثال الجصاء بالذات ، لأن التعبير الروحى يلغى مكانة الصدرة . بينما يتراجع ما هو طبيعى محض الى مرتبة ثانوية ، ولهذا نلاحظ أن الجبهة تصبح عن الأبعاد الباطنية للروح ، ونجد هذا فى روموس هرقلس Hercules النحتية ، فتعبر جبهته المنخفضة على أن هرقل يملك القوة الجسمانية والعضلية الموجهة الى الخارج ، ولا يملك القوة الروحية الموجهة الى الداخل (٦٢) .

.Ibid : pp. 729-730.

(٦٠)

.Ibid : p. 730.

(٦١)

.Ibid : p. 731.

(٦٢)

لما العيون Eye (٢٠) ، فانه التمثال الكلاسيكي لدى الاغريق ،
يفتقر الى حساسة البصر ، مثلما يفتقر الى استخدام اللون The Colour
بالمعنى المحدد لاستخدام اللون في فن التصوير ، فكل التماثيل لا تحاكي
سوى مظهر العين الخارجي ، ولا تقدم البصر بما هو كذلك ، اى لا تقدم
البصر الحي الذي يعبر عن اعماق النفس (٢١) ، وقد اهتم الفن الاغريقي
في نحت الاذن ، والفم والانف ، بحيث تعبر عن المدلولات الروحية ، فكان
الفم يصور بشكل متوسط ، ليس فيه امتلاء أو نفاثه ، وكل هذا يشكل
كلا واحدا هو الوجه الذي كان يبدو في شكل بيضاوي Oval (٢٢) .
أما فيما يتعلق بالأعضاء الأخرى من بقية جسم الانسان ، فانها لا تعبر
عن الروحي بالقدر الذي يعبر عنه الوجه لأن جمالها هو جمال حسي بشكل
أساسي ، ولذلك فلقد حاول الفنان الاغريقي اضافة الطابع الروحي عليها ،
عن طريق تحديد وضع الأعضاء المختلفة بالنسبة للأعضاء الأخرى ، بحيث
يشكل هذا الوضع انبثاقا للروح ، وذلك عن طريق استخدام الحركة
والسكون في التعبير عن حرية الروح ، فمثلا الوضع الرأس المستقيم
للانسان ينطوي على تعبير روحي ، لأن الوضع الأفقي هو وضع الحيوان
الماجز عن أن يشير بوسائله الخاصة علاقته بالأرض ، ولهذا فان وضع
الانسان يعطي دلالة كبيرة ، فمثلا الجلوس ، أو الجلوس القرفصاء يوحى
بفكرة غياب الحرية ، ولهذا ينبغي أن يبدو الوضع الذي يصور فيه
الانسان مستقلا عن كل إكراه ، وأن يعطينا انطباعا بأن الجسم نفسه هو
اتخذها بكامل حريته (٢٣) .

أما بالنسبة للملابس أو الازدية التي تغطي الجسم في النحت
الاغريقي ، فإن هيجل يتناولها حين يذكر قضية : هل يمكن للفرى Nudo
أن يعبر عن الروح في العمل الفني ؟ ، ويرى هيجل بخصوص هذه

(*) ان طبيعة النحت حرمته من التعبير عن العين ، التي يوحيها هيجل أهمية
بالغة ، لأنها نقط اللقاء بين جميع خصائص الانسان وسماته ، وهي حرة النفس ، وتركز
لذا الأبعاد الداخلية والذاتية الصلبة ، ولهذا يستطيع التصوير - بوصفه من الفنون
الذاتية - أن يعبر عن العين كوسيلة للتعبير عن الذاتي بكل أبعاده الداخلية وخطاته
بالموضوعات الخارجية ، وهي تعبر عن تواصل الانسان مع العالم الخارجي ، وتستعرض
فيها الصواظ والمظاهر تجاه ما وراء وقد استطاع الفنان الاغريقي أن يلهم حدود النحت
أبما يخلص بهذه التقلد .

Ibid : p. 731.

(٢٢)

Ibid : pp. 737-738.

(٢٣)

Ibid : p. 740.

(٢٤)

القضية - أن الملابس تخفي الأجزاء الغريبة عن كل معين ، وكل تعبير روحي مباشر ، ولهذا فلا بد أن تخفي وتستتر ، والا أدت إلى حجب الداخلية وصرف الانتباه عنها . ولهذا نجد الشمعوك كلها - من اليوم الذي بدأت فيه تفكر - قد ساورها شعور بالحياء Shame والحاجة إلى الرداء ، وقد ورد وصف هذا الشعور بأسلوب مجازي في سفر التكوين (٦٦) فقبل أن يأكل آدم وحواء من ثمار شجرة المعرفة ، كانا يتنزهان عاريين ، في حديق الجنة يكل بساطة وصفاء قلب ، ولكن ما أن استيقظ وعيهما حتى أدركا أنهما عاريان وخجلا من عريهما (٦٧) *

ونجد لدى الاغريق أشكالا نحتية عارية ومرتبدة الملابس على حد سواء ، وهذا يعني أنهم قد نبذوا الحياء ، ولذلك نجد لديهم عددا كبيرا من التماثيل العارية ، ورغم هذا فقد استخدم الاغريق الملابس في إخفاء جميع تفاصيل الجسم الصغيرة التي لا علاقة لها بالتعبير عن الحياة الروحية ، كانت المادية الرئيسية لاستخدام البري في النحت لدى الاغريق تتمثل في الأطفال مثل آيروس Eros إله الحب عند الاغريق ، الذي يمثل في شكل طفل بريء ، ويظهر في بساطة وعفوية مظهرهم الجسماني ، ويظهر جمالهم الروحي في هذه البساطة البريئة . وكانوا يقدمون الأطفال الرياضيين في مظهر من الملابس ، أنهم يستخدمون عضلاتهم الجسمانية وليس قوتهم الروحية ، وكانوا يستخدمون البري أيضا لإبراز مسحة الأنوثة الجسي المحض مثل تمثال افروديت Aphrodite (إلهة الجمال والحب عند الاغريق) (٦٨) *

أما الأعمال التي ترتدى للملابس (٦٩) ، فلقد استخدمها الاغريق لإظهار الوقاء الداخلي للروح ، والكساء الأصابع لتمثال . من التماثيل هو ذلك الذي يخفي بأقل قدر ممكن شكل الأعضاء ووضعها ، فهو لا يدعنا نرى إلا ما له علاقة بالموقف المعبر عنه من خلال الوضع والحركة . ولقد كان الفنان الاغريقي يحرص على إبراز الفروق المختلفة - مثل طريقة تصنيف

(٦٦) حال هيجل قصة سقوط الانسان من خلال سفر التكوين لنظر موسوعة العلوم الفلسفية ، الترجمة العربية ، ص ١٠٩ - ١١١ .

Ibid : p. 748. (٦٧)

Ibid : p. 748. (٦٨)

(*) أن الرداء عند هيجل يشبه العمل المعماري ، أي يشبه البيت الذي يتحرك فيه الانسان بحرية ، وبالمطبع لكل عصر طابع خاص في شكل الملابس ، ونوعية الأقمشة المستخدمة .

شعر زيوس ، التي تميزه عن غيره ، أو استخدام رداء معين ، أو سلاح ما - التي تضفي طابعا فرديا ، وتكون متناقضة مع الطابع الجمهوري الكلي للمتماثل (٦٩) ، فكان يظهر فروق السن والجنس ، ويبرز الفروق بين تمثيلات الالهة والأبطال البشر والحيوانات ، فالحدود التي كان يتم بها نحت تماثيل الأطفال كانت مختلفة عن الكبار ، وتبدو أقرب الى الخفة لأنه لا توجد فروق دقيقة فيها . ويظهر الفارق بين تماثيل الابن والاب في مجموعة لاكون Leocoon (*) وإذا تساءلنا ، كيف يعبر النحت عن الالهة الروحية في مظهر فردي ، رغم أنها متافقية لكل ما هو جزئي وعارضى فردي ؟ والاجابة على هذا التساؤل نجدها لدى الاغريق الذين حاولوا المحافظة على شمولية الالهة ومثالياتها من جهة ، واضفاء طابع من الفردية عليها ، لكي يمكن تمييزها عن بعضها البعض من جهة أخرى ، لأنه لو انتقلت الفروق الفردية ، لوجدنا صور الالهة كلها متشابهة وتتكون من أنماط ثابتة لا تتغير .

الأنواع المختلفة من التصوير النحتي :

إذا كنا قد لاحظنا - في الصورة - الفارق بين البناء المستقل والبناء النسبي ، فيمكن أن نميز في النحت أيضا بين تلك الأعمال التي أبدعت لذاتها ، وتلك التي أبدعت لزخرفة الصالات المعمارية . وهذا التمييز بين هذه الأعمال وتلك لا يتخذ لنا شكل العمل النحتي فحسب ، وإنما يحدد مضمونه أيضا . ويمكن القول بأن التماثيل الفردية توجد بذاتها ولذاتها *Exist on their own account* ، بينما توجد المجموعات النحتية من أجل الصدارة مثل أنواع النقش المختلفة ، وهو الصور المنحوتة على الجدران ، مثل النقش *Forlari-Reliefs* أو النقش القليل النتوء *Bas-Relief* والنقش الشديد النتوء *High Relief* (٧٠) .

ومن نماذج التماثيل النحتية الفردية مثل تماثيل رامي القرص لميرون Myron والمجموعة النحتية هي التي تمثل مواقف أكثر حيوية ، وتنبط على صراع وأفعال مثل مجموعة لاكوين ، التي أثارت مناقشات

Ibid : p. 788.

(٦٩) انظر : المرجع السابق .

(*) مجموعة نحتية مشهورة تعود الى القرن الاول قبل الميلاد ، موجودة في الماتيكان ، وتصور ثعبانا مائل الحجم يقتصر ابن بريام (كاهن أبيلون في طروادة) وابنائاه ، وكانت هذه المجموعة موضع تعليق واهتمام كثير من الفلاسفة والمثقفين .

Ibid : pp. 786-788.

(٧٠)

كثيرة في عصر هيجل ، ومن هذه المناقشات : هل أبدع الفنان الاغريقي اثره طبقا لوصف فرجيلوس ، ام ان فرجيلوس قد وصف هذا المشهد تقلا عن الاثر النحتي ؟ وقضية أخرى ، هل لاكروين يصرخ ، وهل ينبغي للنحت ان يسمى للتعبير عن الصراع ، رغم انه لا يملك الصوت ؟ .

ويرى هيجل ان النقش يقترب من مبدأ التصوير ، لأن الشرط الأساسي لوجود النقش هو وجود السطح The Surface ، بحيث تحفر الأشكال على مستوى واحد ، ولئنحت القديم لم يقترب من التصوير الى حد تشكيل فوارق منظورية ومستويات أمامية وخلفية وانما بقي متمسكا بالسطح لا يفارقه ، ولم يستخدم طريقة التصغير Foreshortening التي توحى بالمتطور من خلال المرفوق في حجم الموضوعات التي يتناولها ، وقد استخدم النقش - بأشكاله المتنوعة - في حله وتزيين الجدران والأدوات والمقاعد (٧١) .

مصادر في النحت Materials for Sculpture

بعد أن بين هيجل أن فن النحت يستمد موضوعاته من ثلاثة ميادين هي الالهى والبشرى والطبيعى ، وأشار الى ثلاثة أنماط في التمثيل الحسى هي التمثال الفردي ، والمجموعة النحتية والنقش ، يتناول بعد ذلك المواد التي يستخدمها الفنان في عمله ، لأن هناك علاقة بين الموضوع والمادة التي يتم اظهاره من خلالها ، ولذلك فان بعض الموضوعات والتصميمات تفرض استخدام مادة ما بعينها ، ومن المدهش أن الفنان الاغريقي - في عصر المهارة الفنية الكبرى - كان ينحت أعماله في الرخام ، دون أن يتخذ لنفسه نموذجا مسبقا من الصلصال كما هو الحال الآن ، وكان النحاتون الاغريق يتصرفون بملء الحرية (٧٢) .

ومن أقدم المواد التي استخدمها النحاتون في صنع تماثيل الالهة هي الخشب Wood وبقيت هذه المادة تستخدم حتى زمن فيدياس ، فمثلا تمثال اثينا Athena الضخم صنع من الخشب المذهب ، بينما نحت رأسه ويده وقدماه من الرخام ، ولا يصلح الخشب لنحت التماثيل الكبيرة بسبب الياقة واتجاهها ، ولهذا كثر استخدامه في صنع التماثيل الصغيرة وخاصة في العصر الوسيط ، وقد استخدم فيدياس عاج Ivory

Ibid : p. 771.

(٧١)

Ibid : pp. 771-772.

(٧٢)

والذهب Gold في تنفيذ تمثاله زيوس الأولي Zeus at Olympia (٧٣) وارتبط استخدام البرونز والذهب بظهور فن الحفر على المعادن لدى القدماء (٥) ، وساعد التقدم في صهر المعادن في السيطرة على هذه المواد ، وقد صنعت تماثيل صغيرة من البرونز Bronze بينما هذا ليس متاحا في الرمر Marble ويقول ماير Meyer في كتابه (تاريخ فن البناء لدى القدماء) : بفضل شفافية الرمر ، أصبحت معالم الأشكال أكثر نعومة وحدودها أكثر مرونة ، ويظهر دقة المهارة الفنية ، وهو أكثر من البرونز في اظهار الفروق الدقيقة والتدرجات البطيئة بين النور والظل (٧٤) ، وقد برع المصريون في استخدام الحجر في النحت ، مثل الجرانيت الصلب والبازلت في أعمالهم الفنية ، وبدلوا مجهودا جبارا في ذلك ومن ضمن المواد المستخدمة أيضا ، الأحجار الكريمة Precious Stones والبللور Glass ، مثل الجوزع الحقيقي Cameos والجمان Gems وهذه المواد تتطلب فنانا حساسا ومهرا الى أقصى درجات المهارة .

المراحل التاريخية لتطور فن النحت :

المراحل الأساسية لفن النحت التي يتناولها هيجل هي النحت المصري القديم ، والنحت الاغريقي والنحت المسيحي ، ويعتبر النحت المصري هو نقطة انطلاق ومصدر لكثير من الأشكال الفنية في النحت الاغريقي ، وذلك بإبداعاته البطيئة التي تشهد على وجود مهارة فنية كبيرة لديهم ، تجمع بين الكمال والدقة ، وهي إبداعات مصممة وفق أسلوب خاص تماما ، بل ويمكن القول بأن النحت الاغريقي قام أساسا على تلافى العيوب التي وقع فيها النحت المصري القديم .

وأول ما يسترعى النظر في النحت المصري القديم - من وجهة نظر هيجل - هو غياب الحرية الخلاقة الداخلية ، رغم جودة الأعمال الفنية المصرية ، بينما أعمال النحت الاغريقي يكن متبعا في خيال حروى ، يعطى الأشكال الدينية الشائكة أشكالاً مجسمة ، في حين نجد تماثيل

Ibid : p. 772.

(٧٣)

(*) يستخدم هيجل الكلمة اليونانية توديلين ، تودوما TOPAZELV, τὸζῶμα

بمعنى حفر ، والتي أصبحت تستخدم لوصف النحت على البرونز (كان البرونز الذي يستخدم يتألف جزئيا من الذهب والفضة والقصاس بنسب مختلفة) وقد أدى هذا الى ظهور فن سك النقود .
See : Hegel : op. cit., p. 774.

Ibid : p. 77.

(٧٤)

الالهة المصرية ذات نمط ثابت (والدليل على غياب الحرية الذاتية الخلاقة ، هو غياب أسماء الفنانين المصريين ، وكانوا لا يريدون أن يخلطوا عن حضورهم ، أو لأن أعمالهم متشابهة بدرجة لا يمكن لأحد منهم أن يترك أثرا ، بحيث يمكن تمييز هذا الأثر عن غيره ، بينما الفنان الاغريقي له حضوره وشخصيته الحرة المميزة) ، ولهذا كان العمل الفني النحتى فى الحضارة المصرية القديمة ، يبدو كما لو كان استنساخا لبعض النماذج وبعض الأشكال المقررة من الخارج ، وقد أورد هيجل سمات النحت المصرى القديم ، كما أوردنا فنكمان Winckelmann ، مثل الجمود وعدم إبراز التفصيل التشريحى للأعضاء الانسانية ، وهذا لم يكن ناتجا عن نقص فى كفاءة الفنان وإنما نتيجة لمعتقد الفنان وغرقه فى حالة من الهدوء الغامض والتأمل العميق ، والنحت المصرى - من وجهة نظر هيجل - هو نحت مسطح لا يفصح عن الروح الا بشكل رمزى ، لأن الجانب الحيوانى يفلب عليه ويفسر هيجل السمات الخاصة التى تميز النحت المصرى ، بأنها تضمنا فى حضرة سر Secret ولغز عميق . فالتمثال لا يكشف عن داخلية ، وإنما يعبر عن مدلول ما غريبا عنه ، ومثال ذلك تمثال إيزيس ، وهى تحمل على ركبتيها حورس ، ورغم أن التمثال يمثل تمثال العذراء وطفلا يسوع ، الا أننا فى تمثال إيزيس لا نجد أما ، ولا طفلا ، ولا أثر للحنان ، بينما تمثال العذراء ويسوع ، يمثل بالمانى ، وهذا أن المصريين كانوا يفصلون بين المدلول والحياة ويعيش - أيضا - افتقارهم للحس الفنى (٧٥) .

أما النحت الاغريقى ، فإن مراحله الأولى كانت لا تتجاوز الحياة الطبيعية ولم تصل إلى الجمال الحى ، المشبع بالروح ، والممثل لحياة الروح الذى يفصل عن شكله الطبيعى ، فمثلا كان الجسم ينقل بأمانه مدعشة عن نموذج الطبيعى ، وبطريقة تعبير عن معرفة خيرة بالتكوين المضمون للجسم البشرى . وقد تطور النحت الاغريقى حتى وصل إلى ذروة كماله ، حين تغلص من النمطى ونمطى التقليد ، وأفسح المجال أمام الإبداع الذى لم يحد .

ومع الفن الرومانى بدأ انحلال الفن الكلاسيكى ، لأنه بدلا من أن يعبر النحت عن الكلى والجوهرى للروح ، أصبح النحت الرومانى يقوم على صناعة التماثيل الشخصية ، ولهذا فهو أدنى من النحت الاغريقى ، إذ اختفى منه المثال الحقيقى لفن النحت الكلاسيكى ، الذى لا يمكن أن يوجد بدونه فن حقيقى (٧٦) .

ibid : pp. 780-784.

ibid : p. 788.

(٧٥)

(٧٦)

لما النحت المسيحي فهو يركز الى مبدأ مختلف عن المثال الكلاسيكي الذي تحقق في النحت الاغريقي ، لأنه يتعامل بصورة رئيسية مع الداخلية التي انقطعت صلاتها بالخارج ، أي يركز الى مبدأ الذاتية الروحية المنطوية على ذاتها ، فالنحت المسيحي لم يكن يطمح الى الوحدة المتطابقة بين الداخل والخارج ، وإنما كان يطمح الى تصوير الالم وأوجاع الجسد والروح ، والموت ، والى تصوير الشخصية الروحية الذاتية والحب . وهذه الموضوعات لا يمكن ان تتحقق بشكل كامل في المادة الحسية ، والشكل الذي يستخلصه النحت ، ولهذا فإن النحت في النمط الرومانيكي ، ليس هو الفن الذي يحدد مسار الفنون الأخرى ، ومسار الحياة بوجه عام ، كما هو الحال في اليونان ، وإنما يشغل مكانة يمد الموسيقى والتصوير ، لأنها أقدر منه على التعبير عن الجوانب الداخلية والخصوصية الخارجية المقررة بالروحية .

صحيح أننا نجد أعمالاً نحتية في العصر المسيحي ، لكنها لا تضارع أعمال النحت الاغريقي ، الذي استطاع ان يمثل الالهة في شكل مطابق تماماً . ولهذا يبقى النحت الديني الرومانيكي مجرد زينة وزخرفة في خدمة العمارة ، فتمثال القديسين توضع في أماكن معينة بقصد الزخرفة . بينما تمثل حياة المسيح بالنقش Relief فوق أبواب الكنيسة . وجمراتها ، وقد حاول النحت الرومانيكي أن يكون وفيًا لمبدأ فن النحت حين حاول الاقتراب من الاغريق ، أما عن طريق معالجة الموضوعات قديمة بالأسلوب القديم ، أو بتنفيذ صورا نحتية لأبطال أو ملوك . ولكن هذا لا يعني عدم وجود أعمال مايكل انجلو Michelangelo (١٥٦٤-١٧٧٥) (*) الذي استطاع بقدراته الخارقة أن يحقق الاتحاد - يمثل هذا التفرد - بين مبدأ النحت لدى الاغريق ، وبين الداخلية الحية للميزة لنمط الفن الرومانيكي (٧٧) .

٣ - الفنون الرومانيكية :

عرضت فيما سبق لفن العمارة بوصفه فنا رمزيا ، وفن النحت بوصفه فنا كلاسيكيا ، يبقى أن أشير الى الفنون الرومانيكية الثلاثة وهي التصوير والموسيقى والشعر ، وهي تركز في تصويرها للمثال الرومانيكي

(*) رسام ونحات ومعماري وشاعر إيطالي . من أعماله ، بنى قبة كنيسة بطرس بربوا ، ورسم جداريات كنيسة السكستين ، ونحت تمثال موسى وغيره من الأعمال الرائعة .

Ibid : p. 790.

(٧٧)

على مبدأ انسحاب الروح من العالم الحسى الخارجى وانطوائه على ذاته .
ولهذا نجد - فى صورة الفن الرومانتيكى - العالم الحسى الخارجى له وجود قائم بذاته ، منفصلا عن الروح ، بعد أن كان مرتبطا بالروح ومتحدًا معها فى الفن الكلاسيكى ، و « لكن هذا لا يعنى أن الرابطة بين العالم الخارجى والروح قد انقطعت ، لأن هذا يعنى انهيار الفن تماما ، ولكن يعنى تمارض كل منهما للأخر بوصفه وجودًا مستقلا قائما بذاته ، فتنفصل الذاتية عن الموضوعية ، لأن الفن يتخذ من الذاتية مبدأ له بصورة قاطعة ، ويرفض الواقع الخارجى الموضوعى (٧٨) ، لأن عالم الحقيقة يتبدى فى الآلهى ، الذى يتصوره الفن بوصفه ذاتية مطلقة لا متناهية ، وتتعارض معه الذاتية البشرية المتناهية . وتعتبر الذاتية Subjectivity هي المبدأ المشترك للفنون الثلاثة ، قاله بوصفه خالقا يتجلى فى الذات البشرية ، ولكن هذا الاتحاد بين اللامتناهى والمتناهى ليست له نفس الوحدة المباشرة التى نجدها فى النحت ، فلإنسان هنا هو توسط للتعبير عن الله ، ولذلك فإن هذا الاتحاد لا يمكن أن يظهر الا من خلال التركيز على الجوانب الباطنية للذات (٧٩) ومبدأ الذاتية الذى تركزت اليه الفنون الرومانتيكية له معنيان ، فهو يعنى - من جهة - الحياة الواعية للذات « Itself » كشيء مضاد للعالم المادى ، ويعنى - من جهة أخرى - الجوانب الروحية الكلية فى الذات التى تفسد الجوانب الحسية مثل الأهواء والزوات والسمات الفردية الخاصة . والفنون الرومانتيكية ذاتية بهذا المعنى ، بمعنى أنها تركز الحياة الداخلية للنفس ، وتعتمد بالتدرج عن جانب التجسيد الحسى ، ولكنه يميل أيضا الى تصوير الخصائص الشخصية والسمات العرضية للشخص بحرية متزايدة (٨٠) .

وإذا كان الفن قد استختم - فى العبارة والنحت - الكتلة الثقيلة ، نى المادة فى كليتها المكانية ، فإنه حين تدخل الداخلية الذاتية الى هذه المادة ، فإنه يجب استبعاد الكلية المكانية ، حتى يمكن للمادة أن تكشف وتعبّر عن الداخلى ، ولكى تصبح انكاسا متيقنا عن الروح ، وأول الفنون الرومانتيكية هو « التصوير » الذى سيضطر الى اظهار مضمونه الداخلى من خلال أشكال الهيئة البشرية والتشكيلات الطبيعية بوجه عام ، دون أن يتسبب بالطابع الحسى والمجرد للنحت . أما الموسيقى ، فتصير عن الداخلى عن طريق التشكيلات النغمية نتيجة استخدام الأصوات الممتدة

(٧٨) ستينس : فلسفة هيجل ، (الترجمة العربية) ، ص ٦٤٤ .

(٧٩) Hegel : op. cit., p. 793.

(٨٠) ستينس : المرجع السابق ، ص ٦٤٤ .

فى الزمن ، وهذا يعنى فى المادة المكانية تملأ ، وينفى معها الواقع الخارجى الظاهرى ، لكى يعبر عن الجوانب الداخلية للذات ، ولهذا تنف الموسيقى على طرفى تقيضى من الفنون التشكيلية Plastic Arts التى تمتد على المكان ، ولهذا فإن لها طابعا ذاتيا محضا (٨١) . أما القسم فهو أرقى الفنون عند هيجل ، لأنه يتخذ من اللغة وسيلة لتموضع إبداعاته الفنية ، وهو يتدخل فى تكوين سائر الفنون الأخرى ، وهو قادر على التعبير عن كلية الروح والجوانب الداخلية الذاتية (٨٢) . ويقصد هيجل بذلك أن الشعر بوصفه أرقى الفنون يعبر عن كل ما هو فى بشكل عام ، ولذلك للأعمال الفنية ، مهما كانت أنواعها ، تنطوى فى داخلها على معنى شمرى ما .

(١) التصوير Painting

إذا كان الألهى يتجلى فى النحت بوصفه موضوعا فرديا ، فإن الألهى يتجلى فى التصوير بوصفه ذاتا روحية يختلط بالجماعة ، فإن جوهر التصوير لا يمثل فردا فى موقف ما ، وإنما يمثل الجماعة فى حركتها ، والتصوير يقف موقف المتوسط بين الداخلية من جهة ، وبين الاجتماعية والمحيط الخارجى من جهة ثانية ، ونتيجة للفصل الإنسان وتأكيد استقلاله عن الطبيعة وعن الله ، ونتيجة للعلاقات الحية التى تنشأ بين إله والجماعة ، وبين الإنسان وإله ، فإن التصوير يصبح قادرا على التعبير عن الحياة والحركة التى كان النحت - بحكم مضمونه ونمط تمثيله وموارده - عاجزا عن تمثيلها ، ولهذا يجمع التصوير بين مجال فنيين من الفنون : المحيط الخارجى الذى كان من اختصاص المارة ، والشكل الروحى الذى كان من اختصاص النحت ، فالتصوير يضع شخصياته فى طبيعة خارجية أو فى محيط معمارى من ابتكاره هو نفسه ، ويبحث الحياة فى هذا المحيط الخارجى الى حد تحويله الى انعكاس للذاتية ، وإلى حد خلق توافق وتنغم بينه وبين روح الأشخاص التى تتحرك فى اطاره (٨٣) .

Engel: . op. cit., p. 795.

(٨١)

Ibid : p. 796.

(٨٢)

Ibid : p. 796.

(٨٣) انظر :

الطابع العام للفن التصويري The General Character of Painting

يتحدد الطابع العام للتصوير بوصفه فنا رومانتيكيا في الاعتماد من التجسيد الحسى عن طريق سلب المكان ، وذلك لأن التصوير أول الفنون الرومانتيكية الذى لا يحذف سوى بعد واحد من أبعاد المكان ، ويبقى على البعدين الآخرين ، أى السطح المستوى الذى يتخذ منه وسطا يصل من خلاله ، ولهذا فالتصوير يختلف عن النحت والعمارة ، لأنه لم يعد يتخذ من المادة الجامدة الثقيلة الموجودة بالفعل أساسا له ، ولكنه يستخدم بعدين من أبعاد المادة وهما الطول والعرض ، وعلى هذا ، فبينما نجد الوجود الحسى للعمل المصاى شيئا ماديا ، يخلقه الفنان ، فإن الجانب الحسى للتصوير ليس ماديا إلا بشكل جزئى فقط ، بينما الجزء الباقى هو عقلى أو ذهنى Mental (٨٤) ، ولذلك تظهر الجوانب الداخلية والذاتية فى قلب التجسد الحسى نفسه . ونتيجة لتركيز فن التصوير على الجوانب الداخلية والذاتية ، فإنه لا يصغر نفسه فى نطاق اللامع الكلية الدائمة للشخصية البشرية ، بل أنه يمتد ليشمل تصوير الخصائص الفردية والأهواء والنزوات ، وكل حياة النفس ، ولذلك فإن فن التصوير لا يصور الشخصيات فى سكوتها ووقارها الدائم فحسب ، وإنما يصورها فى حركتها الحية ونشاطها المتدفق ، ورغم هذا فإن التصوير من هذه الزاوية محدود - أيضا - لأنه يختار لحظة زمنية واجدة من حياة الشخصية. ويصورها ، ولا يستطيع أن يعرض سواها ، ولأنه فن يعتمد على السطح المكاني ، فإنه يتخلف عن الموسيقى والشعر ، التى تستطيع - بطبيعتها الزمانية - أن تعرض للمسار الزماني الذى يمكن أن تعرض فيه مراحل مختلفة - من الحركة - ويختار فن التصوير الموضوعات التى تتفق مع طبيعته ، أى التى يمكن تمثيلها عن طريق التصوير الذى يعتمد أساسا على اللون فى تقديم أعماله ، والسبب الذى جعل فن التصوير يبلغ قمة تطوره ونضجه فى العصر المسيحي الوسيط ، هو أن فن التصوير بوصفه فنا رومانتيكيا ، وجد فى موضوعات العصر المسيحي نفسه التى ترتبط بالشعور والعاطفة واندفاعات النفس وآلامها ، وهذه الموضوعات تمتلك قابلية تمثيلها حسيا ، عن طريق التصوير (٨٥) ، وإذا قارنا بين أحد أعمال فن التصوير فى العصور القديمة ، وأخرى فى العصر المسيحي ، وكان العلمان يتناولان موضوعا واحدا ، سنجد اختلافا بينا فى الضموم الذى يطرحة كل منهما ، فمثلا صورة إيزيس وهي

(٨٤) ستيس : الفلسفة هيغل ، ص ٦٤٥ .

Itgel : op. cit., p. 800.

(٨٥)

تجلس على ركبتيها حوريس ، هي نفس الصورة التي تتكرر في الصور المسيحية عن مريم البتراء بوصفها أما مع طفلها (٨٦) ، ولكن الفرق بين التصويرين ، وكذلك في التنفيذين ، فايزيس المصرية المثلة على النقش ، لا توحى بأى شيء من الأمومة ، فلا أثر للحسان ، ولا يعبر عن النفس والقصور ، بينما نجد صورة البتراء في العصر المسيحي توحى إلينا بكل هذه المعاني المتقدمة ، وهذا يعني أن فن التصوير في الصور القديمة كان مقيدا ، ولكنه وصل للتضج في العصر المسيحي ، لأن الأقدمين لم يفهموا طبيعة التصوير الرومانتيكية ، في حين استوعبه الآخرون قدرات فن التصوير في التعبير عن الحياة العيفة والروحية . ورغم أن الفن الاغريقي قد تجاوز الفن المصري القديم ، بمعنى أنه سعى إلى التعبير عن داخلية الإنسان ، لكنه لم يفلح في بلوغ العمق المميز للفن المسيحي ، فإذا استطاع القدامى أن يرسموا لوحات شخصية ممتازة ، فإن تصورههم لأشياء الطبيعة ، والفكرة التي كانت لديهم عن الأوضاع البشرية والالهية ، لم تكن تتيج لهم أن يبرزوا ذلك الطابع الروحي *Depth of Spirituality* العميق الذي حققه الرسم المسيحي في تعبيره ، بمعنى أن التصوير لا يجد مضبونه إلا في مادة الفن الرومانتيكي التي تتجاوب تماما مع وسائله وأشكاله (٨٧) ، والمواد التي يستخفها التصوير ، تتطلب إيجاد ذاتها هذا الاهتمام المتميز بالذاتية ، لأن المنصر الحسى الذي يسئل فيه التصوير هو عنصر السطح الذي يعبر فيه عن خصوصية الموضوعات بألوان خاصة ، وبفضل هذه الألوان يقوم الروح بتحويل أشكال الموضوعات - كما تعرض نفسها للتأمل - إلى ظواهر فنية محل الموضوعات الفعلية . وتحول هذه الموضوعات - في قلب الواقع - إلى محض انكاس للروح الداخلى الذي يريد تأمل ذاته بذاته في روحيته بمعنى أن الجوانب الداخلية للروح هي التي تسمى هنا إلى التعبير عن ذاتها من حيث دخلية بواسطة انكاس الخارج . والسطح *Surface* التي يظهر عليها الرسم (التصوير) موضوعاته ، تنبع خلق أجواء وعلاقات وتركيبات شتى (٨٨) . وهذا يعني - من وجهة نظر هيجل - أن صورة الفن الرومانتيكي ، حين يريد التعبير عن نفسه أعمال مصنة ، ومن خلال مواد مطابقة لمضمونه ، فإنه يجدها في التصوير ، ولهذا يبقى التصوير شكليا من حيث موضوعاته وتصويراته ، إذا قارناها بالفنون الرومانتيكية الأخرى مثل الموسيقى والقصص .

Ibid : p. 800.

(٨٦)

Ibid : p. 801.

(٨٧)

Ibid : pp. 801-802.

(٨٨)

وحين ننظر للأعمال الفنية التصويرية التي تقدم المحيط الخارجي للإنسان مثل الجبال والوديان والأنهار والأشجار ... الخ ، التي وقع عليها مرارا اختيار أشهر الرسامين كموضوعات لوجاهتهم ، فإننا لا نتوقف عند تلك الموضوعات ذاتها ، أي لا نتأمل المنظر بوصفه نهرا ، وإنما نتأمل الحياة والنفس اللتين كانت وراء تصميمه وتنفيذه الذاتي . فالفنان لا يقدم لنا نسخة طبق الأصل من النهر ، وإنما يقدم ذاته والجانب الحميم فيها ، ولهذا فإن استخدام الفنان لهذه الموضوعات ، هو استخدامها كوسيط للتعبير عن الذاتي الذي يلعب الدور الرئيسي في فن التصوير . ويتضح هذا في اختيار الفنان للألوان (٨٩) ، ولذلك يتميز التصوير عن العمارة والنحت ويقترب أكثر من الموسيقى ، ولهذا فهو يشكل مرحلة وسطى بين الفنون التشكيلية والفنون الصوتية ، لأن التصوير يشكل مرحلة ضرورية في التطور من النحت إلى الموسيقى ، لأن النحت كان يستبعد اللون ، ويبقى على تجريد الهيئة الحسية ، ولكن النحت يحتفظ بالأبعاد المكانية الموجودة في الطبيعة (٩٠) ، على حين يستبعد التصوير أحد الأبعاد الثلاثة ، ويبقى على بعد السطح المستوي فقط ، وذلك لكي يستخدم ظاهرا الواقع الخارجي في اظهار الجوانب الروحية والداخلية ، لأنه لو مثلت الموضوعات بنفس الكلية المكانية الموجودة في الواقع ، فإنه يصير لها وجود مستقل ، لا يخاطب الروح ، ويتيح استخدام التصوير للسطح المستوي أن يعبر عن الفروق الخاصة الدقيقة ، وهذا يقتضى استخدام مواد أكثر تنوعا مثل الضوء . وهو من أهم العناصر الفيزيائية التي يستخدمها التصوير ، بينما النحت والعمارة يستخدمان المادة الثقيلة (٩٠) ، والضوء في شفافيته هو تقيض المادة الثقيلة التي تبحث عن وحدتها . وعن طريق الضوء ، تفقد الطبيعة لأول مرة ذاتية ، ويضاف عليها الطابع الخيالي ، والضوء هو الوسيلة التي تستخدمها الطبيعة كي تجعل الأشياء مرئية بصفة عامة ، والفرق بين استخدام فن التصوير للضوء ، وبين استخدام الطبيعة له ، وهو أن التصوير لا يدع الأشياء مرئية وفق فعل خارجي (كما هو الحال في فن النحت والعمارة) ، وإنما وفق فعل ذاتي للتعبير عن الينا الداخلية ، فالفنان يستخدم الضوء والظل

Thid : p. 804.

(٨٩) .
(*) يشير هنا إلى الوظائف القوية التي تربط بين العمارة والنحت ، وتفصل في الوقت نفسه بين العمارة والتصوير ، فالأعمال النحتية في حاجة إلى العمارة ، لكي توضع فيها ، بينما الأعمال التصويرية لا تحتاج إلى العمارة ، لأنها لا تحتاج إلا إلى جدار ، ولهذا كان القبض البدائي من التصوير هو تغطية الأسطح الجدارية العمارة .

Thid : pp. 807-808.

Bright and Dark والمنير والمتم Light and Shadow بدرجات مختلفة (٩١) ، لكي يكون من خلالهما اللون ، وهو أدوات في اظهار الداخل ، فأى لون هو درجة من درجات التعتيم والإضاءة ، فالنور أو الضوء بما هو كذلك عديم اللون فهو اللا تعين Indeterminancy ، أما اللون فهو شيء معتم بالنسبة الى النور ، والفنان يستخدم اللون في تكوين الشكل والبعد وملامح الوجه ، والتعبير أى يستخدمه في تقديم كل ما هو حسي الى أقصى درجات الحسية ، وكل ما هو روى الى أقصى درجات الروحية لدى الانسان ، لذلك فان احوال التصوير للبعد الثالث في المكان هو مقصود لكي يستبدل الواقعية المكانية الخالصة بمبدأ اللون ، وهو مبدأ أسمى وأغنى في قدراته (٩٢) .

والتعبير التصويرى يتضمن يمدن في وقت واحد ، فهو يعبر تعبيراً مثالياً ، حين يعرض الكلى والعام ، ويعبر تعبيراً فردياً حين يعبر عن الجوانب الخصوصية ، وتعتبر رسوم التبهيدية Raphael's Cartoons رفايل عن ذلك خير تعبير ، فأعماله تحتوي الجانبين المثال الكلى والفردي الخاص معاً ، وحين يتناول التصوير الجوهري الكلى ، فانه يظهره في شكل الذاتية الفردية (٩٣) ، والتصوير يستخدم الظاهر الى أقصى حد ، لانه المنصر الرئيسى له ، ولذلك تسمى عملية اصفاء الطابع الظاهري الخالص Pure Appearance التي تتيح تأمل الفروق الدقيقة في الأشياء ، ولا بد أن يراعى الفنان في تصويره للأشياء المسجام جميع التفاصيل . بحيث تبدو وكأنها تيار ينبثق من منبع واحد مشترك ، وهذا يقتضى أن يمتلك الفنان مهارة فنية فائقة (٩٤) .

وتظهر في فن التصوير ، بصورة رئيسية ، روح الشعب والبلدان والمصور والأفراد ، وذلك من خلال اختيار الموضوعات وروح التصميم ، ومعالجة الألوان Treatment of Colours واستخدامها ، ولذلك يمكن عن طريق فحص أى لوحة من جانب الخبير أن يعرف المصير والشعب الذى تنتمى إليه ، لأن فن التصوير ينطوى - دائماً - على طرق وعادات ذاتية خاصة بالمصير والشعب والفنان ذاته أيضاً (٩٥) .

Ibid : p. 800.

(٩١)

Ibid : p. 810.

(٩٢)

Ibid : p. 812.

(٩٣)

Ibid : p. 812.

(٩٤)

Ibid : p. 813.

(٩٥)

السمات الخاصة لفن التصوير

Particular Characteristics of Painting

إذا كان فن التصوير من طبيعة رومانتيكية ، فإنه يجب أن نتساءل : ما هو الأصلح والأنسب للممثل التصويرى من بين عناصر هذا المضمون الرومانتيكى الفنى ، فليست كل عناصر المضمون الرومانتيكى صالحة ، ويمكن تمثيلها فى فن التصوير ، فهناك بعض الموضوعات يتفرد فن الموسيقى والشعر بالتعبير عنها ، وهى الموضوعات الباطنية الصيفة من حياة الروح التى لا يمكن التعبير عنها من خلال الخارج ، فالتصوير يتميز عن باقى الفنون الرومانتيكية فى كونه قادرا على التعبير الخارجى عن الجوانب الداخلية ، لأنه قادر على إقامة جسر بين الداخلى والخارج ولهذا كان مضمونه هو الجوانب الخصوصية الشخصية البارزة التى تبرز داخلية المصور بصفة عامة ، وداخلية المواطن بصفة خاصة (٩٦) .

والمجال الرئيسى الذى استمد منه فن التصوير موضوعات هو المجال الدينى ، لأنه يتفق مع مضمون صورة الفن الرومانتيكى بشكل عام ، ولأنه يقدم المضمون المثال بالمعنى المجدد للكلمة الذى يظفر فى تصالح النفس الذاتية مع الله ، وهذا ما يتفق مع ما يريد فن التصوير أن يقدمه ، ويلتزم الطبيعة النوعية لفن التصوير (٩٧) .

والموضوعات الدينية التى تناسب فن التصوير هى الموضوعات التى سبق الإشارة إليها ، أثناء الحديث عن صورة الفن الرومانتيكى ، حين تحدثت عن قصة الفداء ، وصور الحب المختلفة ، أى الحب الإلهى ،

Ibid : p. 614.

(٩٦)

(*) ولكن هذا لا يعنى أن فن التصوير فى عصره المسيحى ، لم يتناول موضوعات أخرى ، فواقع الرسم المسيحى فى عصر رافائيل ، وكوريجيو Correggio (١٤٨٩ - ميثولوجى) ، وروبنز Rubens (١٥٧٧ - ١٦٤٠) (وهو فنان هولندى من أشهر لوحاته تعذيب القديس بطرس) ، وقد استخدم موضوعات أسطورية ، أما لذاتها ، أو لتمثيلها حكائيا Allegorically ، وقد وصف جوته هذا الاتجاه ويقول هيجل على استخدام فن التصوير فى العصر المسيحى لموضوعات من الميثولوجيا الإغريقية حسب مفاهيم القدامى وروحهم ، وكذلك مشاهد من الحياة الرومانية قائلا : « إن للمضى لا يمكن أن يرد إلى الحياة ، وإن الطابع اللومى للتقديس لا يتفق كل الاتفاق مع مبدأ التصوير » ولهذا فإن على الرسام أن لا يأخذ الموضوعات القيمة كما هى ، وإنما يكيفها ويحرر عليها تعديلا جديدا ، بحيث نتولد عنها مشاهد أخرى مغايرة لتلك التى تتولد عن آثار الفن القيمة .

See : Hegel : op. cit., pp. 814-815.

والحب في صورته البشرية ، والواقع أن هيجل يكرر هنا ما سبق أن ذكره - في تاريخ الفن عن الصورة الرومانتيكية للفن - عن الطابع الانطولوجي والميثافيزيقي للحب الديني ، ودلالته في التعبير عن النفس الرومانتيكية ، التي ترى الجمال في صورة التقاطع بين الداخل والخارج كما كان الحال في صورة الفن الكلاسيكي ولذلك يكرر هيجل - هنا - وصف للمشاعر الداخلية العميقة المصاحبة للحب Love (٩٧) وبرز فيه الجانب الروحي والمعنى ، الذي يتيح لفن التصوير أن يصور هذه الموضوعات خارجيا ، فمثلا الحب الديني ، لا يوجد بصورة مجردة لا يمكن تصورها الا عن طريق ملكة الفهم ، وانما الحب الديني يظهر من خلال أفراد معينين لهم وجودهم الخاص ، وبالتالي فإن تصوير هؤلاء الأشخاص ، يجعل الحب - هذا المضمون الروحي - يتخذ شكلا بشريا واقعيا وجسمانيا ، ولا يقدم في صورة عالم رومى محض (*) ولهذا نجد أن الأسرة المقدسة Holy Family ولاسيميا حب مريم المجدل لطفلها الموضوعي المثال للتصوير بوصفه فنا رومانتيكيا ، وإذا كان فن التصوير لا يستطيع أن يصور الله ، لأنه فكرة مجردة ، فإنه يتخذ من المسيح موضوعا للتعبير الاساسي عن الحب ، ولأن المسيح يمثل الألوهية من خلال ذاتية بشرية ، ولأن الدلالة المزدوجة بوصفه انسانا واقعيا ، يختلف عن البشر في سموه وتبله ، ويجعل تمثيل الروح يبلو تمثيلا في ضمن البشرية ، وليس منفصلا عنها . ولكن لا بد من تصويره وقد أمتعت من الوجود المباشر المارض بوصفه فردا معينا ، ولا بد أن يتجلى في أسمى تعبير عن الألوهية يمكن أن يعطيه فن التصوير (٩٨) *

ومن الموضوعات التي اقتبسها فن التصوير من حياة المسيح ، تصوير طفولته ، بحيث تعبر بساطة الطفل وبراءته عن سموه ، وهذا ما نجده في لوحات رافائيل التي تمثل المسيح طفلا ، وبخاصة في لوحة

Ibid : p. 816.

(٩٧)

(*) حين يتناول فن التصوير موضوع الحب في شعره البسيط ووحته ، أي في الله ، فإنه يتناول الله كما يتجلى في المفهوم المسيحي ، فلا يتناول بشكل مجرد ، وانما يخلق عليه هيئة بشرية ، وهذا يعني أن التصوير مرغم على استخدام التفسيرية Anthropomorphism ويمتد هيجل أن يأن فإن آله Van Eyck (١٣٩٠ - ١٤٤١) وقد وصل الى درجة الكمال في تصويره لله الأب في اللوحة المعلقة فوق مذبح كاتدرائية جانت *

Ibid : p. 818.

(٩٨)

المادونا *Madonna* (*) *Sistine* الموجودة في درسدن *Dresden* ، والتي قدم فيها تمبراً طفولياً رائع الجبال ، ونلتقط تفتح الالهى الى جوار البراة (٩٩) وبالإضافة الى هذه الموضوعات ، توجد موضوعات أخرى ، مثل القديس يوسف ، والقديس يوحنا والرسل والشهداء ، والتقوى والصلاة ، ولهذا تطالنا في الحب المتقدمة من فن التصوير ، وجوه تحمل آثار العذاب ، رغم أنها صورت في شكل صور شخصية *Portrait* ، ونستشف خلال هذه الوجوه نفوساً تقيّة كرسّت حياتها للصلاة والعبادة ، وهذا ما نجده في لوحات الألمان والهولنديين القنماء ، مثل لوحة كاتدرائية كولونيا *Cologne Cathedral* التي تمثل الملوك وهم يتلون صلاة التمجيد ، وتوجد لوحات أخرى تمثل بعض النامى الذين تظهر لنا تقواهم الداخلية الصيفة ، ولوحات أخرى تصور من لا يذكر الكنيسة سوى يوم الأحد من كل اسبوع ، واستطاع الايطاليون تجاوز الألمان والهولنديين في فن التصوير ، لأنهم صوروا تنائم الوجه وتميمه عن داخلية النفس العميقة (١٠٠) ، ويرى هيجل أن اللوحات التي تعبر عن أعماق النفس ونبيلها الروحي من خلال الوجه ، أفضل وأعمق من اللوحات التي ركزت على تصوير مساهمة الجسد والتعذيب التي تعرض لها الشهداء ، لأنها ركزت على الألم الجسدي والحس ، ولم تركز على المعاناة الروحية الصيفة في التواصل نحو الله ، وهذه هي المظاهر الرئيسية للمثال الروحي المطلق ، الذي كان يشكل المحسوس الأساسي للتصوير الرومانتيكي ، التي استلهم من خلاله التصوير أنجح آثاره وأشهرها * بالإضافة الى هذه الدائرة الدينية التي ينهل التصوير موضوعاته منها ، توجد دائرتان أخريان هما دائرة الطبيعة ودائرة الحياة البشرية ، فإذا كان المصور قد لجأ للموضوعات الدينية لتصوير داخلية النفس ، والتعبير عن حضور الحب في المطلق (سبق أن ذكرت في هذا البحث ، الى أن المقصود بالمطلق عند هيجل هو الانسان في سعيه من المتناهي الى اللامتناهي) ، فإن الفنان قد لجأ الى دائرة الموضوعات الطبيعية مثل الجبال والتلال وضياء القمر ، ليصور أيضاً الجوانب الداخلية للمواطن التي تجيش بها نفسه ، فالتأمل في هذه اللوحات ، يجد أن الفنان لا يركز على الطبيعة كما هي ، ولا صبار الفن

(*) كلمة مادونا *Madonna* ، مصطلح يستخدم في المصور الوسطى ، ويشير الى السيدة مريم الممراء ، وتعني الكلمة حرفياً : سيدتي (انظر ستيس : فلسفة هيجل ص ٦٤٦)

Hegel : op. cit., p. 828,

(٩٩).

Ibid : p. 828,

(١٠٠)

محاكية ، وإنما لأن أوضاع العالم الخارجى. الطبيعى تنبئ فى الحياة
الساكنة ميولا ونوازع مختلفة (١٠١) . بمعنى أن الفنان هنا يستجيب
لنداء الطبيعة الموجبة الى النفس والمواطف ، فعنق البحر وهديره وثورته ،
تمائل أحوالها الى النفس ، ويكون لها صدى أيضا . ولهذا فالطبيعة مجرد
وسط يصبح مصدرا لموضوعات الفن . والفنان حين يلجأ للطبيعة ، فإنه
يستجيب لمهمة الفن ، وهى تمثيل على أنه واقع ، بحيث يمكن للانسان
أدراكه ، واضفاء الطابع الانسانى على الموضوعات المختلفة المحيطة به .
فالفنان يبحث فى هذه الظواهر اليومية عن مضمونه . ويرد هيجل فى
هذه النقطة على الزعم القائل أن تصوير الطبيعة والحياة اليومية فى
الفن ، يوقه فى موضوعات مبتذلة ، وليست جديرة باهتمام الانسان ،
بأن هذا الرأى يرجع الى تسخيل ذاتية الانسان ونشاطاته المتعددة فى
أحكامه ، بمعنى أن انفصاله الاجتماعى أو الحياتى أو النفسى عن موضوعات
هذه الأعمال الفنية هو الذى يبرر حكمه ، بينما تكمن قيمة هذه الأعمال ،
فى أنها تجلب انتباهنا الى موضوعات لا تلقح تحت أدراكنا فى الواقع
اليومى ، أو نمر عليها مرور الكرام ، وقد عبر عن هذا المعنى « جوت »
حين بين أن تفوقه لأعمال فن التصوير جعلته يلتفت الى أشياء كثيرة نراها
فى الواقع ، ولم يكن يلتفت إليها ، فحين دخل منزلا لأحد أصدقائه شعر
أنه يرى لوحة حية ، لأنه رأى فيها القردات المختلفة التى كان يستخدمها
أحد المصورين وهو فان أوستاد (١٦١٠ - ١٦٨٤) (وهو
رسام هولندى اختص بتصوير مشاهد الحياة اليومية داخل
البيوت) (١٠٢) . ولهذا فلا يمكن أن تبدو الموضوعات المستمدة من
الطبيعة أو الحياة البشرية فى اللوحات أقل من الموضوعات الدينية ،
لأن ما يتحكم فى هذا هو قدرة الفنان وطريقته فى رؤيته للأشياء
وتصورها وتصميمها ، فالفنان حين يقدم لنا موضوعا ، يبدو لنا - هذا
الموضوع - وكأننا نرى شيئا جديدا ومختلفا عما نراه ، لأننا لا نولى
اهتماما . فى الحياة الواقعية - لجميع تفاصيل هذه الأوضاع والألوان
التي تبدى فيها ، بالإضافة الى أن الفنان يبت فى هذه الموضوعات حياة
جديدة من نفسه ، فهو يقدم موضوعاته من خلال حبه وذكائه
وروحه (١٠٣) .

Ibid : p. 832.

(١٠١)

Poetry and Truth من كتاب الشعر والحقيقة Foethe (١٠٢)

See : Hegel : op. cit., p. 849.

Ibid : p. 836.

(١٠٣)

خصائص المواد الحسية في فن التصوير :

يستخدم التصوير المنظور الخطى *Linear Perspective* ، لأنه المجال الذى يتحرك فيه هو السطح فقط ، ولا يستطيع أن يقدم أشخاصا بجانب بعضها البعض مثل النحت القديم ، ويساعد السطح فن التصوير فى إبراز العلاقات بين الأشخاص من جهة ، وبين المناظر الطبيعية والمباني وترتيب الغرفة اللخلى من جهة ثانية . وإذا كان التصوير لا يستطيع تقديم المسافات الفعلية الواقعية على نحو ما يفعل النحت ، فإنه إذا أراد أن تبدو الأشياء بعيدة رسمها بحجم أصغر ، وهو يخضع فى هذا التصغير لقوانين بصرية ، قابلة للتجديد رياضيا كما يمكن التحقق من صحتها فى الواقع الطبيعى (١٠٤) . ولكن الأشياء لا تختلف حسب المسافة التى تفصل بينها وبين البصر فحسب ، بل بشكلها أيضا وتخطيط اللوحة المبدئى *Draughts Manahip* هو الذى يحدد حدود المسافات الفاصلة بين الموضوعات ، وكذلك الشكل الفردى لكل موضوع ، ويحكم التخطيط والتصميم قوانين الصواب والدقة التى تنطبق على الموضوعات الخارجية ، ولا تنطبق على التعبير الروسى ، ولهذا فإن التخطيط أو التصميم يؤلف القاعدة الخارجية لفن التصوير (١٠٥) والعنصر الرئيسى فى التصوير هو التلوين *Colouring* لأن عن طريقه تكتسب المسافة والشكل كامل مدلولهما وتمثيلهما الحقيقى بفضل اختلاف الألوان بين الموضوعات وإذا كان التخطيط يمثل العنصر الجرد فى التصوير ، فإن روح الفنان ومياله المميزة تظهر من خلال الألوان التى يستخدمها ، والكيفية التى يتناولها بها فالألوان هى التى تجعل الأشياء تبدو وكأنها محبوة بنفس وجياة . وتختلف مدارس الرسم التصويرى *Schools of Painting* فى امتلاك حس التلوين ، فنلاحظ - على سبيل المثال - أن الهولنديين قد دلووا على براعة فائقة فى استخدام الألوان ، ويفسر هيجل ذلك ، بأن الهولنديين كانوا يعيشون بجوار البحر ، وكان أمامهم أفق ضبابى ، فزاد ميلهم الى أن يتحرروا منه بدراسة اللون الزاوى ، وتفاعلاته المختلفة ودرسوا أيضا انعكاسات الضوء ، حتى جملوا إبراز الألوان والضوء هى مهمة الفن الأولى (١٠٦) .

إن الأساس الجرد لكل لون هو النور والظلام *Light and Dak* فالدرجات المختلفة بينهما هى التى تعطينا الألوان ، فمثلا التعارض بين

Ibid : p. 837.

(١٠٤)

Ibid : p. 838.

(١٠٥)

Ibid : p. 839.

(١٠٦) النظر :

الأبيض والأسود هو تمازج بين النور والظل ، ولذلك فإن النور والظلام هو أساس الرسم التصويرى ، لأنهما هما اللذان يتيحان إمكانية تحديد المسافات والفروق بين المستويات ، وتحديد حدد الموضوعات ، أى إبراز الشكل الحسى بما هو كذلك ، ويستخدم الفنان النور والظلام ليصل الى التجسيم Modelling ، ولا سيما فى فن محفورات النحاس ، والكيفية التى يستخدم بها الفنان النور والظل مرتبطة أساسا بطريقة الإضاءة التى يأخذ بها . فالضوء الطبيعى من نور الشمس أو القمر ، أو الشموع ، كل منها له دلالة مختلفة . ولكن متى يلجأ الفنان الى استخدام إضاءة خاصة فى اللوحة ؟ ولا يستخدم النور الطبيعى ؟ يلجأ الفنان الى ذلك إذا أراد أن يصفى على عمله طابعا دراميا ، فيبرز بعض الوجوه ويلوى غيرها ، لأنه فى هذه الحالة فإن الرسام لا يقتنع بضوء النهار العادى ، فيستخدم إضاءة خاصة قادرة على إبراز الاختلافات التى يريد لها ، والتى تبرز الجوانب الروحية فى العمل الفنى (١٠٧) ، والتصوير لا يعبر عن النور والظلام فى تجربتهما المحض ، بل بواسطة اختلافات لونية ، فالنور والظل يجب أن يلونا ، وينطوى اللون - هو الآخر - على تمازج بين الفاتح Lightness والغامق Darkness اللذين يؤثر كل منهما فى الآخر ، فيضعفه أو يقويه . فالأحمر والأصفر مثلا ، أنتج Brighter من الأزرق (*) واللون يظلب عليه الطابع الفاتح أو الغامق حسب الوسط الذى يمر فيه ، وكل لون هو ثمرة تركيب من ألوان متكاسة ، بدرجات مختلفة ، والألوان الأساسية هى الأزرق والأحمر والأصفر والأخضر (١٠٨) . ولكل لون دلالة مختلفة ، سيطرت على استخدام الفنانين له بالسلب أو بالإيجاب ، فمثلا الأزرق يماثل الطريقة الهادئة المتبصرة الناعمة فى التعامل مع الأشياء ، أما الأحمر فيرمز الى المبدأ المذكور الملهى السائد ، ويرمز الأخضر الى اللامبالاة والحياد . ولهذا فطبقا لرمزية الألوان ، تليس مريم المنيراء ، حين تمثل جالسة على عرش بوصفها ملكة السماء وداة أحمر ، بينما تليس آخر أزرق حين تمثل كأم (١٠٩) . وكل الألوان الأخرى هى درجات مختلفة من الألوان الأساسية الأربعة ، ولذلك لا يمكن أن يعتبر النفسجى لونا ، لأن مشتق من لون أساسى هو الأزرق . ويقوم فن التصوير على أساسى التناغم بين الألوان ، وأن يركب الألوان على

Ibid : p. 848.

(١٠٧)

(*) اعتمد هيجل فى تحليله للألوان على ما قدمه جوتة بهذا السند فى كتابه نظرية الألوان (Goethe's Theor of Colour) .

Hegel : op. cit., p. 841.

(١٠٨)

Ibid : p. 842.

(١٠٩)

نحو لا تمارس فيما بينها ، وحتى يتقيد الفنان بقواعد الألوان يصل إلى تحقيق الكمال في تمثيل شكل الموضوعات ، والوانها الفعلية ، وهذا ما نجده في أعمال الفنانين الهولنديين ، فيقدم يريق الفضة والذهب ورميض الأجار الكرية كما قبل فان آيك Van Eyck ويرى هيجل أن الألوان تشكل كلية متناسقة ، ولهذا فلا يجوز أن ينقص أى لون أساسى (وبالطبع ان حديث هيجل هذا لا ينطبق على الأعمال الفنية المعاصرة ، فمثلا قدم بيكاسو أعمالا فنية رائدة من خلال استخدام درجات لون واحد فقط ، هو اللون الأزرق ، وتطلق على هذه المرحلة اسم المرحلة الزرقاء) ، والرسامون الايطاليون والهولنديون القدماء قد تقيدوا حيداً نظام الألوان وانسجامها ، ولهذا نلتقي في لوحاتهم بالألوان الأساسية الأربعة ، ولكن لا يد أن تقدم الألوان بشكل يوحى للعين بالهجوم والتصالح ، وقد استخدم الهولنديون الألوان الرئيسية في نقائهم واشراقها المحض ، مما زاد من حمدة التعارض بينها ، وزاد من تحقيق التناغم والانسجام (١١٠) وما يريد أن يركز عليه الفنان يقدمه من خلال الألوان الرئيسية ، بينما الموضوعات الثانوية تقدم من خلال الألوان المزجية Mixed Colours (١١١) وتختلف درجة اللون تبعاً للمنطور الخطى الذي يبرز الفرق في الحجم بين خطوط الموضوعات فدرجة اشراق اللون مرتبطة بالمسافة والمنطور الجوى ، بمعنى أن درجة وضوح اللون ترتبط ارتباطاً مباشراً بعلاقته بالضوء ، فمثلا الوجه الذى يبدو في الظل Shadow لا تكون ألوانه مشرقة وإنما عليها درجة من درجات التعتيم Dark ومن أصعب الموضوعات التي يقابلها الفنان هي تلوين الجسم البشرى ، ويرى هيجل أن الألوان الزيتية هي الأصلح لذلك (١١٢) ، والحقيقة أن سبب تركيز هيجل على أهمية الألوان في فن التصوير ، هو أنها تحلت سحراً ، يتجلى بصورة رئيسية في الجوانب الروحية التي تظهر لنا من علاقة الألوان ببعضها ، وكأننا نتنقل من عالم التصوير الى عالم الموسيقى ، وهذا ما نجده في أعمال ليوناردو دافنشى Lenoardo da Vinci (١٤٥٢ - ١٥١٩) ، الذي نتوغل في أعماله الى أعماق الظلال ، رغم أنه يتركها منيرة بحكم شفافيته ، ويصل من خلال للتخرج في التلوين إلى النور الأكثر اضاءة (١١٣) .

يتناول هيجل - بعد ذلك - دور ذاتية الفنان في خلق الاعمال الفنية ، فالفنان لا يتقيد بقواعد المنطور الخطى تماماً ، ولا تجول عنه

Ibid : p. 843.

(١١٠)

Ibid : p. 844.

(١١١)

Ibid : p. 846.

(١١٢)

Ibid : p. 848.

(١١٣)

الى علم الهندسة ، ولأن حس التلوين لا يرتبط بقاعدة معينة ، بقدر ما يرتبط بكيفية خاصة في رؤية وتصور الفروق والدرجات اللونية التي تخضع لخيال الفنان وقدرته على الابتكار . وبحكم اخفاء هذا الطابع الذاتي على الألوان ، فإن الفنان يرى علله وفق رؤيته للعالم ، ولهذا يمكن أن نميز بين الفنانين على أساس تناولهم للألوان ومعالجتهم اياها في لوحاتهم (١١٤) .

١١٤ - - -

التطور التاريخي لفن التصوير (١)

Historical Development of Painting

ان أهمية دراسة التطور التاريخي للتصوير ، تكمن في أنه يتيح لنا فرصة دراسة الأعمال الفنية دراسة عميقة ، ويمكن عن طريقه فهم المقصود من مضمون فن التصوير ، واعداد المواد ، ومراحل التصميم ، لأنها تتبدى في تاريخ الفن بشكل عيني ، ولا يتوقف هيجل عند المراحل المختلفة لتطور فن التصوير ، وإنما يكتفى بالإشارة الى ثلاث صور رئيسية هي : الرسم (التصوير) البيزنطي ، والتصوير الايطالي ، والتصوير الهولندي والألماني .

التصوير البيزنطي Byzantine Painting

ورث التصوير البيزنطي المهارة الفنية التي صاغها الاغريق ، ولهذا بقي هذا التصوير تقليديا في شكل الوجوه ، ونمطيا في الأشخاص واشكال التعبير ، كما أن التجسيم بواسطة النور والظل وانصهارها لم يبلغ شأنا مرموقا فهو التصوير البيزنطي ، لذلك لم يتطور المنظور الخطي لدى البيزنطيين ، ولم يتطور أيضا فن تشكيل المجموعات الحية ، وذلك لأن التصوير البيزنطي حرص على تصوير نماذج مسبقة ثابتة ، وتقيد بأنماط تعبير متوارثة ، ولهذا تحول التصوير البيزنطي الى مجرد

Ibid : p. 860.

(١١٤)

(*) يرى هيجل أنه لا يمكن دراسة التطور التاريخي لفن التصوير دراسة نظرية بمعزل عن الأعمال الفنية الحقيقية التي تجسد وتخص هذه الدراسة ، ولهذا فإن رؤية هيجل ان تكون كاملة الا اذا كان المرء مطلعاً على اللوحات والأعمال الفنية التي يشير اليها ، وكنت أود أن أضيف هذه اللوحات الى هذه الدراسة ، ولكنني سأكتفي بذكر المراجع المختلفة التي تحوى هذه اللوحات التي يشرح ليها هيجل ، ان يريد الاستزادة والاستفادة من أحاديث هيجل عن فن التصوير . See : Hegel : op. cit., p. 860.

حرثة لغرية عن الحياة والروح وانتشرت غزوز الرسم البيزنطي في إيطاليا (*) .

التصوير الإيطالي Italian Painting

يقدم التصوير الإيطالي طابعا آخر من الفن ، لأنه قدم المضمون الدينى المحتبس من المهددين القديم والجديد ، ومن حياة الشهداء والقديسين ، واقتبس موضوعاته أيضا من الميثولوجيا الإغريقية ، لكنه نادرا ما كان يصور نماذج من التاريخ القومى أو الحياة اليومية ، كما كان يفعل الفن الهولندى ، الذى استمد روعته من تصوير مشاهد الحياة الواقعية ، وإهم إسهامات التصوير الإيطالى تتضح فى تصميماته والأعداد الغنى للموضوعات الدينية التى يتمثل فى إدخال الواقع الحى للحياة الروحية والجسمية الى موضوعات الفن . ويقول هيجل : إن التصوير الإيطالى يذكركم الموسيقى الإيطالية الآلية التى يصور كلاهما نغم النفس المحبة (١١٥) . والطابع الرومى الصيق الذى نجده فى التصوير الإيطالى والموسيقى الإيطالية نجده أيضا فى الشعر الإيطالى فى المقطوعات الثلاثية ترزاريا Term-Rima والكانزونات Conzone (١١٦) والسونتيات Sonnets (١٣٠٤ - ١٣٧٤) ، ولدى دانتي Dante (١٢٦٥ - ١٣٢١) فالمضمون واحد فى كل الغنون الثلاثة ، والتصوير الإيطالى لم يصل الى هذا دفعة واحدة ، وإنما مر بمراحل عديدة ، فبعد الرسم البيزنطى تخلى الإيطاليون عن الطراز الحرفى فى التصوير الذى أشاعه البيزنطيون ، وظهر الابتكار فى أعمالهم ، ولكن لأن الموضوعات التى يتحركون فيها محدودة ، فكانوا يركزون على إبراز سمات الوقار والعظمة الدينية فقط . ويعبر عن المرحلة الأولى دوشيو Duccio (١٢٦٠ - ١٣١٩) الذى كان له أثر كبير فى التحرر من التقاليد البيزنطية فى فن التصوير . أما الاستقلال عن الفن الإغريق فقد حققه جيوتو Giotto

(*) استشهد هيجل بفقرات طويلة من كتاب فن رومهر Rumohr إيجاح إيطالية للتكامل على صفة أرائه . See : Hegel : op. cit. p. 872.

(١١٥) ويقول هوداس أيضا فى تشبيه التصوير بالشعر : الشعر يشبه للتصوير : Horace : Ars Poetica : «Poetry is like painting».

(١١٦) الكانزونات Canzone فى الإيطالية هى قصيدة غنائية صغيرة .

(١١٧) السونتيات Sonnets عن الإيطالية ، وهى سونيتو وهى قطعة شعرية من أربعة عشر بيتا من الوزن الاسكندرانى . مؤلفه من رباعيتين وثلاثيتين ، وفراقها ذات قواعد خاصة وثابتة .

(١٢٩٩ - ١٣٣٧) ، الذى يعتبر رائد فن التصوير الحديث ، فقد عدل بنط تحضير الألوان الذى كان معمولاً به فى عصره ، كما عدل نمط التصميم والتنفيذ ، واختار موضوعات جديدة ، ولذلك يعتبر جيوتو (١١٨) هو الذى وجه التصوير نحو الحاضر والواقى (١١٩) ، واختفى من أعمال هذه المرحلة من التصوير الايطالى ذلك الجلال القدسى الذى كان يهيمن على الطور السابق من فن التصوير ، وبدأت تظهر الموضوعات الدينية الى جانب الموضوعات الدنيوية .

وهكذا استيقظ حب المناظر الطبيعية كخلفية للوحات ، وكذلك المناظر العامة للمدن الكنائس والقصور ، وبدأت الصور الشخصية تحتل مكانا بارزا فى اللوحات التى تمثل أوضاعا ومواقف دينية ، وصار الفنانون يستخلصون بمزيد من الحرية سمات الحياة الماثلية والمدنية فى لوحاتهم ، وحدث تصالح بين الروحى والخارجى ، وأصبحت مهمة الفنان هى تحقيق التوافق والتناغم بين الجوانب الداخلية العميقة لتدوين النفس ووقارها مع حس الحياة الحاضرة للأشخاص والأشكال ، ومن أفضل من حقق هذا فى أعماله هو ليوناردو دافنقى ، فهو الذى تفوق على جميع المتكلمين عليه فى دراسة الجسم والنفس البشرية ، وكذلك Raphael (١٢٠) .

الرسم الهولندى والألمانى : Flemish and German Painting

يجب أن نلاحظ أن الرسم الهولندى والألمانى ، لأنه يرى أن هناك صلة قرابة بينهما ، وأنهما استطاعا أن يتحرروا من الأشكال الفنية الفنية الجاهزة والنمطية ، وأن الألمان والهولنديين تمكنوا من بلوغ التصالح الدينى الذى يقوم على التوفيق بين متطلبات الكنيسة ورسالة الفن الدينية ، وبين مبدأ الجمال الحر الذى كان وراء إبداعهم لتلك اللوحات الفنية . ومن أهم المصورين الهولنديين نجد فان آيك وبان آيك Byak اللذين يبدآن اليوم مبتكرى التصوير الزيتى ، أو على الأقل هما المصوران اللذان جردا تلك الطريقة بمنتهاى الدقة ، وظهرت قدرتهما فى رسم الخطوط ، وتمثيل الأوضاع والشخصيات ، والتمييز بين

(١١٨) استنازات : Stanzas مجموعة أبيات ذات معنى كامل :

See : Hegel : op. cit. pp. 873-874.

Ibid : pp. 875-876.

Ibid : p. 881.

(١١٩)

(١٢٠)

الدأخلى والخارجى ، وفى أشراق الألوان وحرارتها وتناغمها ، ولكن إذا قارنا بين التصوير الهولندى والتصوير الإيطالى ، سنجد أن الجانب الدينى والروحى أعمق لدى الإيطاليين منه لدى الهولنديين ، لأن الهولنديون اهتموا بتمثيل شؤون الحياة اليومية (١٢١) .

أما الألمان فقد عالجوا الموضوعات الدينية بمهارة فائقة أيضا ، وعبروا عن الجوانب الروحية العميقة ، ويكمن اسهام التصوير الهولندى والألماني فى الانصهار الكامل مع الدنيوى واليومى ، والارتباط معه ، وقد أدى هذا الى تطور فن التصوير نفسه ، ويرد هيجل سبب الانتقال من تصوير الموضوعات الدينية الى موضوعات الطبيعة والحياة المنزلية الى حركة الإصلاح الدينى فى هولندا ، حيث اعتنق الهولنديون البروتستانتية وحاربوا طغيان الملكية الأسبانية ، ورغم هذا لا نجد هذه الموضوعات السياسية فى لوحاتهم ولكنهم أظهرها فى لوحاتهم طباعهم الصلبة ، وجميع أوضاع حياتهم ، ولهذا نجدهم يصورون نظافة مدنهم ومنازلهم ، وأدواتهم المنزلية وأعبادهم القومية .

واستطاع الهولنديون أن يقدموا الحرية ودقة التصميم وحس الأشياء العادية والصغيرة فى إبداعاتهم الفنية . وقد برعوا فى استخدام النور والظل ، وصوروا الحياة الريفية مشبعة بالمرح التفرى البرى ، ولذلك يعتبر الفن الهولندى أفضل وسيلة لمعرفة الإنسان والطبيعة الانسانية ، لأن الفنان الهولندى كان على معرفة عميقة بهما (١٢٢) .

(ب) الموسيقى Music

إن الموسيقى فن ذو طبيعة خاصة ، تجعله أبعد الفنون عن قبول التبريفات والأوصاف ذات الطابع العام ، ومضمونها الروحى هو حركات عالم المواقف وأحداثه ، بمعنى له ترديد للذاتية ، ولهذا فهو أقرب للابهام واللاتمين ، وليس هناك على الدوام تطابق بين التنبؤات الموسيقية وتنويعات عاطفية محددة ، أو تمثل معينه أو فكرة (١٢٣) ، ولذلك فالقيمة أى الفكرة الموسيقية هى أساس العمل الموسيقى ، « وهى أصغر شكل لحنى يمكن إدراكه ، وهى عبارة عن وحدة أو خلية لحنية توحي

Ibid : p. 883.

(١٢١) مرجع سابق .

Ibid : p. 886

(١٢٢)

Hegel : Aesthetics , Vol. II, p. 891.

(١٢٣)

بمذلول معين ، لم نشو وثقائير بفضل القوة الدافعة الكامنة فيها (١٢٤) ، ووظيفة الموسيقى كفن هي توصيل الحياة الباطنية الداخلية ، وتساعد في تمثيلها هو ذاتي ، وتحويل الموضوعي الى ذاتي ، بمعنى أن الموسيقى لا تقل مثل الفنون التشكيلية التي تختار نمط التعبير الخارجي لتعبر به عن ذاتها ، وتجعل النمط الخارجي للفن قائم بحرية واستقلال ، بل أن الموسيقى تجرد الخارج - أي الأداة التي يستخدمها الفنان - من كل طابع موضوعي (١٢٥) ولقد بينت كيف أن التصوير يختزل إبعاد النحت المكانية ، وهي الطول والعرض والكتل والسق الى السطح وحده ، والموسيقى قد نشأت من الفناء المكان ، فالمكان في الفنون التشكيلية ساكن ، والجسم حين يهتز يتحرك ، ومن هذه الحركة يغير مكانه ويرتد الى حالته السابقة ، وهذا الاهتزاز ينتج الصوت وهو مادة الموسيقى (١٢٦) . وبواسطة الصوت تنفصل الموسيقى عن المكان القابل للإدراك الحسي ، وتحتاج الى عضو آخر غير البصر وهو عضو السمع لتوصيل إبداءها ، ويمتد هيجل أن السمع ليس من الحواس العملية ، وإنما من الحواس النظرية التي تنسم بطابع نكري أكثر من البصر ، وهذا يعني أنه « ينبتنا ، مثل أرسطو بأن الأنغام أقدر من الألوان ، وأن السمع أكثر مثالية من الابصار ، إذ أنه في الأنغام الموسيقية يتردد ويتجاوب النطاق الكامل لمشاعر وانفعالاتنا ، التي لا يكون موضوعها قد تحدد بعد (١٢٧) ، وبدل هيجل على ذلك بأن البصر يدرك الحسي ، ويستمر في إدراكه ، بينما السمع لا يدرك الهيئة المادية الهادئة للأشياء ، وإنما يلقي المكان ، ويمكن الفناء المكان مرة ثانية عن طريق الاهتزاز ، وعن طريق هذا النفي المزدوج Double Negative المرتبط بالصوت (١٢٨) ، يصبح الصوت يعبر عن الحياة الداخلية ولا يرتبط بالأشياء المادية الجسمانية المرتبطة بالمكان ويتم نفي المكان عن طريق الآن ، وعن طريق الاهتزاز الذي يحدث الصوت (١٢٩) . ولذلك تعبر الموسيقى عن الحياة الداخلية ، وإذا تسامنا عن طبيعة الحياة الداخلية التي يمكن أن تنقلها الموسيقى ، وتكون

(١٢٤) عزيز الشوان : الموسيقى - تعبير لفظي ومنطقي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٤٤ .

Hegel : op. cit., p. 889. (١٢٥)

Ibid : p. 889. (١٢٦)

(١٢٧) جوايس برنتوي : للفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. فزاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٤ ، ص ٢٢٩ .

(١٢٨) تحدث هيجل أيضا عن عملية نفي المكان Negating of Space في كتابه الفلسفة الطبيعية Philosophy of Nature ، الجزء ٢٥٧ .

مطابقة للصوت ، فيمكن القول أنه اذا نظرنا للصوت بشكل موسيقي ، سنجد أن الصوت من طبيعة مجردة Abstract على عكس الحجر أو اللون وهي مواد الفنون التشكيلية ، فهي ذات طابع تشخيصي ، لأنه يمكن عن طريقها تقليد ما هو موجود في الطبيعة ، ولهذا فإن موضوعات الفنون التشكيلية مستمدة من الواقع ، بينما موضوعات الموسيقى مستمدة من الحياة الداخلية الذاتية المجردة (١٣٠) ولذلك يقول هيجل : « ان المهمة الرئيسية للموسيقى ليست إعادة تكرار الصوت ، أو تصوير العالم الموضوعي نفسه ، ولكن في نهج معاكس تماما ، انها تصور حركات النفس العميقة ، والشخصية وتبرز روحها الواعية » (١٣١) .

صحيح أن الفن التشكيل يستطيع أن يعبر عن الحياة الداخلية والصراعات التي تصف النفس ، ولكننا نلاحظ أن الانسان في الفن التشكيلي يتأمل هذه الإبداعات من الخارج ، وتحفظ اللوحة بالاستقلال والتمايز ، ولكن هذا التمايز لا يوجد في الموسيقى ، لأن مضمونها هو الذات نفسها (٣) ، فهي لا تدل على مكان وأنها تدل على الحياة الداخلية (١٣٢) ، وعلى الرغم من أن الصوت ذو طبيعة ظاهرية خارجية ، إلا أنه لا يظل حاضرا مستقلا مثل المكان ، وإنما هو يتلاشى ، فما أن تدركه الأذن حتى يتخذ وينطفي ، فالأصوات لا تجد صدىها إلا في أعماق النفس التي تتأثر به ، والحياة الداخلية التي تخاطبها الموسيقى هي التي تؤلف الجانب الشكلي من الموسيقى . ولذلك فإن مضمون الموسيقى يختلف عن مضمون الفنون التشكيلية والشعر ، لأن هذه الفنون تعتمد في توصيل مضمونها على الأشكال التي تمثل الواقع الخارجي ، بينما الموسيقى تعتمد على تصورات وتمثيلات روحية .

ما هي نظرية هيجل في الموسيقى وجمالياتها لديه ؟

إذا تساءلنا كيف يتناول هيجل الموسيقى ، وكيف يعرض نظريته عنها ، بوصفها من الفنون الرومانتيكية ، سنجد أنه يدرس الموسيقى من خلال ثلاثة محاور رئيسية : أولها : يدرس الطابع العام للموسيقى التي

Hegel : Aesthetics, p. 890.

(١٢٩)

Ibid : p. 891.

(١٣٠)

Ibid : pp. 891-892.

(١٣١) مرجع سابق .

Its content is what is subjective in itself .

Ibid : p. 891.

(١٣٢)

يميزها عن غيرها من الفنون الأخرى ، من خلال المادة التي يستعملها فن الموسيقى كوسيط مادي لنقل الشكل الجبالي الذي يعبر عن الضمور الروحي وهو الصوت ومدى تأثيره * وثانيهما : يقدم هيجل الفروق الخاصة بين الأصوات الموسيقية Musical Notes وتشكيلاتها Figurations من زاوية صيورتها ، وتطورها في الزمن ، ومن زاوية شدتها النوعية الفعلية Temporal Duration (١٣٣) أو ما نطلق عليه اللوام الزمني المؤقت ، وثالثها : يدور هيجل العلاقة بين الموسيقى والمضمون Content الذي تعبر عنه ، سواء كان هذا المضمون عواطف أو انطباعات وكيف تنقل الموسيقى هذا المضمون (*) .

يبين هيجل الطابع العام للموسيقى من خلال المقارنة بين الموسيقى والفنون الأخرى فيشير الى بعض السمات المتشابهة والمختلفة بين العمارة والنحت والموسيقى ، فالسمات المتشابهة بين العمارة والنحت والموسيقى تقوم على أساس علاقات ونسب كمية (*) بمعنى أن العمارة والنحت تخضع لنسب رياضية للعلاقة بين الأجزاء في العمل الفني ، ويتضح هذا بشكل جلي في الأبنية المعمارية التي تقوم على التوازن والتماثل والتناغم ، والبناء الموسيقي - في أي قطعة موسيقية - يخضع - أيضا - إلى علاقات التماثل والتوازن التي تعتمد على نسب رياضية * هذا من ناحية التشابه ، أما من ناحية الاختلاف ، فإن النحت مثلا يعبر عن الطابق بين الداخل والشكل الخارجي ، وهذا التطابق ليس موجودا في الموسيقى ، لأن هيجل يرى أن الموسيقى من الفنون الرومانتيكية التي يفصل فيها الشكل عن المضمون ، ولكن هذا الانفصال ليس موجودا في العمارة ، وإنما الانفصال يتأتى من طبيعة الموضوعات التي يتناولها كل من العمارة والموسيقى ، فالمضمون الروحي في العمارة - بوصفها فنا زعزيا - يأخذ شكلا خارجيا في المكان كما يتصوره الخيال ، بينما الموسيقى تنفي المكان

Ibid : pp. 892-893.

(١٣٣)

(*) ورغم عمق التحليل الذي يقدمه هيجل عن الموسيقى ، إلا أنه يقتصر من حيثته المحدودة بهذا المجال ، انظر ، من ٨٩٢ من الترجمة الانجليزية ، ورغم أنه يستند في تحليله إلى معرفة عميقة بالموسيقى ومصطلحاته الفنية ، إلا أنه يرى أن التقاء والموسيقين المحترفين Practising Musicians هم وحدهم الذين يقدمون حديثا عميقا في هذا المجال ، لانهم يمتلكون معرفة تقنية بلواحد التأليف الموسيقي ولديهم تعمس طويل بالأعمال الموسيقية (انظر هيجل ، من ٩٢٠ عن الترجمة الانجليزية) .

(*) انظر حول تفصيل هذه النقطة دراسة د. فؤاد تكريا عن الإيقاع بين الحياة والفن ، في كتابه « مع الموسيقى - تذكيرات ودراسات » حيث أوضح للسمات المتشابهة في الإيقاع بين الموسيقى والضرر والعمارة والفنون الأخرى ، انظر ، من ٦٦-٧٥ .

وتعبر عن المضمون الروحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف في هيئة أصوات لحنية ، والاختلاف بين الموسيقى والعمارة والنحت يتأتى من طبيعة المادة الوسيطة التي يصاغ منها العلاقات والنسب ، ففي العمارة تستخدم المادة الثقيلة في المكان ، بينما الموسيقى تتحرر من المكان ، بمعنى أن العمارة تشيد أبنيته الضخمة ذات الأشكال الرمزية عن طريق الإدراك الخارجى ، بينما عالم الأصوات - السريع الزوال - يفوق الى أعماق النفس عن طريق الأذن ويوقف فيها مشاعر التعاطف (١٢٤) .

وإذا كان هيجل يرى أن أبعد الفنون من الموسيقى هو النحت ، فإن التصوير هو أقرب الفنون ، فعلى الرغم من أن النحت والتصوير يخضعان الى سمة مشتركة بينهما ، وهى أن منهما يركز الى أشكال طبيعية خارجية ، فى تصوير المضمون الذى تمبرأ عنه ، فالتحات ، والمصور ، يقوم باضفاء الطابع الروحي Spiritual على الأشكال الطبيعية حتى يحصل كل من المضمون والشكل ينصهران فى وحدة واحدة . بينما نلاحظ أن الموسيقى - يتلفه عن المصور والتحات - اذ لا يركز الى الواقع الخارجى ، وإنما يبنى عمله الموسيقى على أساس الحياة الداخلية ، فهو لا يرجع الى الخارج ، ولما يعود الى حريته الداخلية (١٣٥) والموسيقى تمثل أعلى درجات التحرر ، لأن الموسيقى لا تقيد بأى شئ ، ويقوم عمله على التكلف بين الأصوات ، أو إقامة علاقات بينها على أساس التعارض- والتماثل والتعاقب ، فالتكنيك فى العمل الموسيقى يجعل من الحرية هى أساس عمل الموسيقى ، فهو يستلهم إرادته الذاتية الحسية ، فينتقل من نقطة الى أخرى ، أو تقييد نمط أو إطلاقها من جديد ، بينما هذا ليس متاحاً فى فن النحت وفن التصوير ، ولهذا يستفيد المصور والتحات - فى عمله الفنى - من دراسة الطبيعة ، بينما الموسيقى لا تستفيد من دراسة الطبيعة والأصوات الخارجية ، لأنها تعرف أشكالاً موجودة خارج نطاقها تعتمد عليها (١٣٦) . أما عن علاقة الموسيقى بالشعر ، فيوضح هيجل أن هناك صلة وثيقة بينهما ، على أساس أن كليهما يستخدم وسيلة حسية واحدة هى الصوت ، وهما يعتمدان فى بناءهما على الوزن. أيضاً ، ولكن كلا منهما يختلف عن الآخر فى طريقة التعامل مع الأصوات ونمط التعبير . فالأصوات فى الشعر لا تصدر عن آلات اخترعها الفن ، وإنما تصور عن عضو النطق البشرى ، فيتحول

Hegel : op. cit., p. 804.

Ibid : p. 806.

Ibid : p. 807.

(١٢٤)

(١٣٥)

(١٣٦)

الصوت من صوت في ذاته ، كما هو الحال في الموسيقى الى محض علامات لفظية تكمن قيمتها في التمثلات والتصورات التي تشير اليها ، كما هو الحال في فن التصوير (١٣٧) ، فاللون مثل الكلمة مستقل عن الرسى ، ولا يشكل اللون أو الكلمة في الشعر وحدهما العمل الفني ، فالشكل وتمييزه هو الذى يضفى الدلالة والايقاع على اللون أو الكلمة (١٣٨) * فالموسيقى تختلف عن الشعر في أنها تتخذ من الصوت من حيث هو صوت غاية في ذاته ، وتتخذ من عنصر التأليف الشكل والبناء في العمل الفني ، ولذلك تنفصل الموسيقى عن المضمون الواضح وتستمد مضمونها من الداخل Inner (١٣٩) وعلى الرغم من استقلال الموسيقى عن الشعر إلا أنها كثيرا ما تقترن به ، لا سيما في الأعمال الموسيقية ذات الطابع الفئائي والدرامي ، ويرى هيجل أن غلبة الشعر على الموسيقى ، أو الموسيقى على الشعر في الأعمال التي تجمع بينهما ، من شأنه أن يضر بالفن معاً ، لأن النص الشعري هو عمل مستقل ينتظر من الموسيقى أن تسأنه كما يظهر في الأعمال التي تجمع بينهما ، كما في الأشعار الأوبرالية ، والليدات Leier (١٤٠) ونصوص الأوراتوريو Oratorios (١٤١) وهذا يجعل الموسيقى تقوم بنور ثانوى ، ويقتد حرية الموسيقى ويربطه بالنص ، وكذلك النص الموسيقى الجيد يحصل من النص الشعري الذى يصاحبه مجرد عواطف سطحية وتبيلات عامة للغاية ، ولذلك فالمستمع للأوبرا الإيطالية مثلا ، تستوعبه الموسيقى، وينسى النص المصاحب (١٤٠) كما هو الحال في السيمفونية التاسعة لبيتهوفن التي تحتوى على أنشودة الفرح لشيلر Schiller باللغة الألمانية ، وكثير من شعوب العالم يستغرقه النص الموسيقى ولا يكون لفهم النص الشعري المصاحب أى دور في فهم العمل الموسيقى واستيعابها * ويرى هيجل أن هذه الأعمال الموسيقية التي يصاحبها الشعر ، لا تأخذ من الشعر إلا المضمون العام للغاية مثلما يقتبس المصور

Ibid : p. 898.

(١٣٧)

Ibid : p. 899.

(١٣٨)

Ibid : p. 899.

(١٣٩)

(*) الليدات أو اللهدة Leier :: هي الأغنية الشعبية أو الدينية في البلاد اللاتينية .

(*) الأوراتوريو : Oratorios كلمة إيطالية الأصل . يقصد بها العمل الموسيقى الذي يصاحبه الأناشيد وجولة أوركسترا ، وتصور مشروعات دينية أو لاهوتية ، ولكن بدون تمثيل ، ومن هنا جاء أوراتوريو الخلق لهاين * .

Ibid : p. 900.

(١٤٠)

موضوعات التاريخ المتخصص لحياة المسيح ، فهو يتخذ من الموضوع
المختصون العام الذي يرضى من خلاله فهمه للتاريخ المتخصص وتعبيره
عنه (١٤١) .

يتبين مما سبق أن هيجل يتفق مع أفلاطون وأرسطو في أن الموسيقى
هي لغة الشعور ، وهذا الرأي شائع بين القدماء والمحدثين ، وأصحاب
الاتجاهات الرومانتيكية ، والحقيقة أن القول بأن الموسيقى هي لغة
الشعور أو الانفعال يعني ببساطة أن الموسيقى تتميز عن غيرها من الفنون
بقدرتها عن التعبير عن العواطف والانفعالات ، وقد يكون مرجع هذا إلى
أن كل انفعال Emotion يكون حركة Motion ، ارتفاع هبوط ،
وهذا ما يحدث في العمل الموسيقي (١٤٢) ويطلق هيجل على العاطفة
والشعور مصطلح الحياة الداخلية Inner Life والحياة الداخلية
هي الشكل الذي تستطيع الموسيقى عن طريقه التعبير عن مضمونها ،
والموسيقى حين تعبر عن المشاعر والعواطف ، فانها تضيف عليه طابعا
كليا ، فالموسيقى حين تعبر عن الألم أو الحزن أو الفرح فانها لا ترتبط
بحزن معين أو نوع منه ، وإنما تعبر عن الفرح بشكل عام ، ويمكن توضيح
فكرة هيجل من خلال المثال التالي : إذا أراد الموسيقي أن يعبر عن الفرح ،
فهو لا يقصد فرحا خاصا بحالة جزئية أو موقف معين ، مثل الفرح بمد
الحزن ، أو الفرح لتحقيق أمنية ، وإنما يقصد الفرح بشكل عام . ولذلك
فالموسيقى تختلف عن الشعر ، عن ألفاظ اللغة هي علامات منطوقة ،
وتدل على تمثلات وأفكار ولا تعبر عن مضمون عام ، بينما الموسيقى
لا يقوم العقل بتحليلها ، وإنما تناسب في داخل الإنسان ، وتكشف عن
المانى العامة ، ويمكن القول أن الموسيقي تعبر عن المشاعر والعواطف عن
طريق علاقات معينة بين الأصوات ، ولذلك يقول هيجل أن الموسيقي
نتخطى حدود الجسم أو الشكل ، لتؤوب إلى نفسها ، فهي لا تدوب في
الشكل الخارجى وتتلاشى فيه ، بل يصبح الشكل هو الوسط الذى عن
طريقه تعكس الروح كينونة ذاتها ، وترد إلى ذاتها ، بحيث يصبح هذا
الارتداد هو الأساس « (١٤٣) وأهات النفس Interjections هي
لفظة انطلاق التعبير الموسيقي ، وتختلف الأصوات في الموسيقى عن
الأصوات الموجودة في الواقع ، لأن الأصوات - في الموسيقى - تتعرض
لمعالجة تحضير طويل أكثر من تحضير المواد الوسيطة في فن التصوير
والشعر ، فالأصوات في الموسيقي - في حد ذاتها - تمثل

Ibid, p. 901,

William Knight : The Philosophy of Beautiful, pp. 141-142.

Hegel : op. cit., p. 908.

(١٤١)

(١٤٢)

(١٤٣)

كلية من الاختلافات التي قد تتلاقى أو تتعقّب بحيث تنشأ عنها أشكال شتى من الائتلافات المباشرة والتمازجات الجوهرية ، وبحيث تعبّر هذه العلاقات بين الأصوات عن التعبير الحي عما هو موجود في الروح في حالة مضمون محدد ، وقد عبر هيجل عن هذا بقوله : « ان الصوت لا يتجسّد بشكل عيني ليؤلف أشكالا مكانية ، وإنما يفرض نفسه في الموسيقى من خلال التنوع للعلاقات بين الأصوات ، ولذلك تنتمي الموسيقى الى مضمار الزمن الفكري » (١٤٤) .

تأثير الموسيقى : Effect of Music

ان المصدر الذي تستمد منه الموسيقى قدرتها على التأثير هو النفس الداخلية التي لا تنفّس في تأملات عقلية ، والمقصود بالنفس هنا هو الحس الداخلي Inner Sensibility أى الإدراك المجرد للذات ، ولذلك لا يتدرّج العمل الموسيقي بالاستقلال كما هو الحال في النحت ، فالتلقّي لا يستوعب العمل الفني في النحت والتصوير الا من خلال تأمل الذات للعمل الفني الخارجي ، بمعنى أننا نحفظ بقدر من الاستقلال والحرية أمام اللوحة والتمثال ، ولا يصل إلينا المضمون الا عن طريق التأمل ، لكن في الموسيقى فان عنصر التعبير وهو الصوت لا يسعى وراء تكوين الصور والأشكال المكانية ، وإنما يقوم بتوصيل حركاته الى داخلية النفس الحسية ، ولذلك لا يشعر الانسان باستقلاله ، وحرية أمام العمل الموسيقي ، لأن موج الأصوات المتدفق يحمله حيثما شاء (١٤٥) . ومن هذا المنظور ، فان الموسيقى تمارس تأثيرا كبيرا على الانسان ، يختلف باختلاف الاتجاه الذي أثرت الموسيقى أن تسلكه ، ويمكن أن نوضح هذا بأن الموسيقى الحماسية يمكن أن تساعد في أن يلبّ الحماس في نفوس الجنود أثناء الحرب ، ولذلك يسير الجنود على إيقاع الموسيقى ، فيحدث تلائم بين الإيقاع الداخلي للموسيقى ، مع إيقاع السير ، بحيث نجد أن الذات تستغرق في شغلها وتنسجم مع ما تفعله (١٤٦) وإذا تساهلنا عن سبب تأثير الموسيقى في الانسان فان هيجل يرى أن تأثير الموسيقى في النفس ينشأ من خلال العلاقة بين الحياة الداخلية وبين الزمن كما هو . فالذات الداخلية - بحكم طبيعتها - هي نفى Negative للمكان ، لأن الانا كائن في الزمن ، والزمن هو نمط كينونة الذات ، وكذلك

Ibid : p. 804.

(١٤٤)

Ibid : p. 806.

(١٤٥)

Ibid : p. 806.

(١٤٦)

الصوت هو نفى للمكان أيضا (١٤٧) • وإذا كان العنصر الرئيسي للصوت الرئيسي للصوت الذي يحدد قيمته الموسيقية هو الزمن ، فإن زمن الصوت هو أيضا زمن الذات ، وعلى هذا الأساس ، فإن الصوت يدلف الى الانا ، ويستحوذ عليها ، ويحركها بقوة التعاقب الايقاعي للحظات الزمن ، وبعد ذلك تقوم تشكيلات الأصوات في العمل الموسيقي - من حيث هي تبصير عن المشاعر والعواطف - برفع انفعال الانا الى أعلى الدرجات ، هذا هو السبب الأساسى الذى يفترضه هيجل لقوة التأثير الذى تمارسه الموسيقى على الانسان (١٤٨) • ولكى تمارس الموسيقى تأثيرها الكامل ، فلا يجب أن تقتفى بمجرد التعاقب المجرى للأصوات فى الزمن ، وانما لابد من مضمون يوظف فى النفوس شعورا حيا ، بحيث تكون الموسيقى عينها هي نفس هذا المضمون •

وإذا كان هيجل يقول بتأثير الموسيقى على الانسان ، فانه لا يقال فى حجم هذا التأثير ، وهو ينظر باستخفاف الى محاولة أورفيوس (*) Orpheus ، وزعمه أن الأصوات وحركاتها تكفى لترويض الوحوش ، ويرى هيجل أن الموسيقى قد ثبتت الشجاعة فى نفوس الجنود ، مثل نسيده Derrellaise الخاص بالثورة الفرنسية ، ولكنها لا تستطيع أن تخطم وجهها أسوار الأعداء ، كما حدث لأسوار اريحا ، حيث تروى التوراة أن يسوع بن نون تمكن من اسقاط أسوار اريحا بقوة الأصوات الموسيقية ، فالوسيقى فى عصرنا عصرتنا الراهن يمكن أن تقدم موازنة ثانوية للجنود ، ولكن ليس بالطبول والمزامير تتولد الشجاعة (١٤٩) والواقع أن التأثير الموسيقى لم يكن وقفا على المحاولات التى أشار اليها هيجل ، وانما نجد أيضا ويتشاد فاجنر Wagner الموسيقار الألماني ، كان يحلم بتبصير العالم عن طريق الموسيقى (**). ويرى هيجل أن الذاتية تلعب دورا كبيرا فى نمط التأثير الذاتى للأصوات ، لأن الأصوات ليس لها وجود موضوعي دائم ، كما هو الحال فى العمارة والنحت ، ولذلك يحتاج العمل الموسيقي الى تكرار دائم ، لأن الأصوات لا تكاد تظهر حتى تختفى • ولكى تحدث الموسيقى تأثيرها ، فلا بد من وجود فنانين

Ibid : p. 906.

(١٤٧)

Ibid : p. 907.

(١٤٨)

(*) ذكر فى الأساطير الاغريقية ، وهو شاعر متشد له دوره فى الملحة الهومرية ، وقيل انه كان يدهش الوحوش الكاسرة من خلال المزمار ، وذلك حين نزل العالم السفلى ، بحثا عن زوجته •

Ibid : p. 908.

(١٤٩)

(***) د • فؤاد زكريا : ريفاتيقه للثقافة ، المكتبة الثقافية القاهرة •

متمرسين اكتسبوا مهارة ووحية ، وتكتيكية فى العزف ، لأن المهارة الذاتية فى العزف هى المركز الوحيد والمضمون للمتعة الموسيقية (١٥٠) .

السمات الخاصة لوسائل التعبير الموسيقى :

Particular Characteristics of Music's Means of Expression.

ان الصوت - وحده - خال من المضمون ، ولهذا فهو يحتاج الى معالجة فنية كما يصبح تعبيراً عن حياة داخلية * فالأصوات بفردتها لا تؤلف عملاً فنياً ، ولكن لابد أن توجد الأصوات فى علاقات مختلفة مع الأصوات الأخرى ، بحيث تشكل الوحدة الحية العضوية بين الأصوات ، وهى القاعدة الأساسية للموسيقى ، وتقوم هذه الوحدة على المساواة والتفاوت Equality & Inequality ، بمعنى أن الفنان لا يقسم الموسيقى من خلال علاقات ونسب كمية بين الأصوات فحسب ، وإنما من خلال الشكل العقلى الذى يسيطر على الجانب الكمي فى الموسيقى ، فالتناسب Proportion الكمي لا يقسم الوحدة العضوية للعمل الموسيقى ، لأنه لابد أن يستخدم الفنان هذه العلاقات الكمية لى يعبر عن الحياة الداخلية ، وإذا كانت الحرية هى معرفة الضرورة عند هيجل ، فإن حرية الفنان الموسيقي مرتبطة بمدى معرفته للقوانين الضرورية للعلاقات القائمة بين الأصوات لأنها وسائله فى التعبير (١٥١) وهذه القوانين التى تنعكس العلاقات والنسب الكمية بين الأصوات هى الزمن Time والوزن Bar والإيقاع Rhythm واللحن Melody والفنان يكتب عمله من خلال فهم لهذه المقاميم السابقة ، فيعيد بناء العمل الموسيقى على أساس الوحدة أو الاختلاف بين الأصوات ، ويتعامل الفنان مع الزمن الميئى للأصوات ، لأن لكل صوت منها نغماً Tone محدد ، وتشكل الاختلافات الصوتية فى الزمنة الميئية لها العوامل الأساسية لتحديد العلاقة بين الأصوات سواء بالاختلاف أو التمازج Opposition أو التوسط Modulation (١٥٢)

الزمن ، الوزن Bar ، الإيقاع Rhythm

ان عنصر الزمن فى الموسيقى لا يقوم بنفس الدور الذى يقوم به المكان فى الفنون التشكيلية ، كالنحت والتصوير ، حيث يقوم المكان بدور

Ibid : p. 900.

(١٥٠)

Ibid : p. 911.

(١٥١)

Ibid : p. 912.

(١٥٢)

إيجابى ، لأنه يحفظ لهذه الفنون بحق. تمثيل الحركة للأجسام ، بينما الزمن فى الموسيقى هو عنصر خارجى سالب . لأن الزمن يقوم على إلغاء نقطة معينة من الزمن ، واستبدالها بنقطة أخرى ، ثم لا تلبث أن تلتفى وتعمل محلها نقطة أخرى وهكذا ، وفى تماقبات أنات أو لحظات الزمن يمكن أن نضج الصوت فى علاقة كمية مع الأصوات الأخرى ، لأن الزمن فى الموسيقى يظهر بظهور الجريان المطرد والموام اللامتمايز . ولكن الموسيقى حين تتناول الزمن ، لا تتحرك على حالة اللاتمين واللاتمايز هذه ، بل عليها أن تعطيه تمينا واضحا ، وأن تخضمه لوزن ، بمعنى أن تنظم جريانه بحسب قواعد هذا الوزن وضوابطه .

وإذا تساءلنا لماذا تحتاج الموسيقى إلى هذه الأوزان ؟ ، فقد عرفنا فيما سبق أن زمن الصوت هو زمن الحياة الداخلية للذات ، ولكي يعبر الصوت عن العاطفة ، والانفعال ، فلا بد أن يكون ترتيب أو تنعيم الزمن وفق الحياة الداخلية لكي يعبر عن الروح ، فالأوزان الموسيقية هي التي تساعدنا في تحديد المضمون الروحي للموسيقى ، فتقطع الزمن الموسيقي ، وتعيّنه يعبر عن تذكر الأنا لذاته ، واحتدائه لذاته ، فيقطع هذا التقلب اللاتمين لانات أو لحظات الموسيقى . والصوت بكونه الوزن يمكن أن يمتد إلى ما لا نهاية ، بينما بالوزن يكون له بداية ونهاية محددة ، وبالتالي يصبح له قيمة متعينة ، ويقوم الوزن فى الموسيقى بالوظيفة التي يؤديها التناظم **Regularity** فى الصمارة ، لأن مختلف أجزاء الزمن تنصهر لتؤلف وحدة يحقق فيها الأنا تطابقه مع ذاته ، ووظيفة الزمن هي أن يقيم وحدة زمنية معينة تكون بمثابة المقياس والضابط لجريان الزمن ، فحين تفصل مساحات متساوية بين أعمدة ذات ارتفاع واحد وسنك واحد ، فإن هذه المساحات تكون على أساس التماثل فى فن الصمارة ، وفى الموسيقى ، فإن الوزن تعين ثابت ، وتكرار أحادى الشكل ، وفى أحادية الشكل يلتقى الوعى بذاته ، ويكون فى حالة وحدة ، لأن الأنا تشعر أن الوزن يسير وفق الإيقاع الداخلى للذات (١٥٣) . وهنا يمكن أن نميز الوزن فى الموسيقى والتناظم **Regularity** فى الصمارة على الرغم من أن وظيفتهما واحدة ، فالنسب الكمية التي تستخدمها الصمارة هي نسب رياضية كاملة ، لا يمكن أن تستخدم كما هي فى الطبيعة ، لأن هذا التطابق المجرد بين حركات الأشياء فى الطبيعة ليس موجودا ، لأن الأجرام السماوية لا تنقيد فى حركاتها بوزن أحادى الشكل ، فلا تقطع مسافة ما فى فترة زمنية واحدة بينما - فى الموسيقى -

عن طريق الوزن ، فإن إلانا يدرك هويته الواحدة ، من خلال ادراكه لتمدد الأصوات ، فالقنان هو الذى يعطى للوزن الموسيقى تعينه الخاص (١٥٤) . وحين تصاحب الموسيقى الشعر ، تقوم علاقة أساسية بين إيقاعها وإيقاعه ، بمعنى أن شدة Stress الوزن الموسيقى لا يجوز أن تتعارض مع شدة البحر الشعرى ، ولابد أن تتطابق المقاطع الطويلة Longer Syllables فى الشعر مع مدة الأصوات فى الموسيقى ، والمقاطع القصيرة Short Syllables مع العلاقات الأقصر ، بحيث تتقابل المقاطع الشعرية مع العلامات الموسيقية (*) وعلى الرغم من هذا التقابل بين الشعر والموسيقى ، فإن التطابق لا يكون تاما دائما ، لأن الموسيقى كثيرا ما تحتاج الى حرية أكبر فى مدة المقاطع الطويلة وتقسيمها الى مقاطع أكثر تنوعا ..

ويميز هيجل بين اللحن Melody وإيقاع الوزن ، لأن اللحن أكثر حيوية من الوزن ، وفيه تنعم الموسيقى بحرية أكبر من حرية الشعر ، بل وأكبر منها . والحرية التى يتيحها اللحن للنص الموسيقى تتضح فى أن اللحن قد لا يبدأ مع بداية الوزن أو ينتهى مع نهايته ، بل من الممكن بشكل عام أن يتحرر الى حد أن تتقابل الشدة Stress الرئيسية فى اللحن مع التضعيف الموجود فى الوزن ، وحين يتقيد اللحن فى إيقاعاته وفى أجزائه جميعا بإيقاع الوزن ، فإنه يصبح عديم التعبير ، ويصبح العمل الموسيقى عملا باهتا يعوزه الابتكار . ولذلك يرى هيجل أن الموسيقى الإيطالية أكثر حرية ، لأنها لا تجعل اللحن يتقيد بالوزن تقيدا تاما ، وإنما تضمن الإيقاع حركات تنوعة ، وبذلك توفر للنغم انسيابا أكثر حرية ، بينما الموسيقى الألمانية تنقيد بالوزن ، مما يعوق تدفق

Ibid : p. 916.

(١٥٤)

(*) يشير هيجل الى تقسيم الوزن بحسب شفع Even- أو وتر Odd (the even or odd number of the repeated equal parts)

فالوزن الشفعى هو العدد الزوجى ويشبه الأوزان الرباعية ، والوترى هو الأوزان الفردية مثل الثلاثية ، ويرى هيجل أنه مع تزايد التغيرات وتنوعها فى العمل الموسيقى ، فإنه لابد أن تفرض تقسيمات الوزن الرئيسية كقاعدة للتطبيق الفعلى . ويتم هذا بواسطة الإيقاع الذى يغضى على الوزن الحركة والحياة التى يقدما ، ولذلك تشعر بالشدة على يتلق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب . ويذكر هيجل مثال على ذلك ، الوزن $4/4$ ، وهو وزن تهيمن عليه الأعداد الشفعية Even ، ولدى شدة Stress مزوجة ، يتلق بدقة مع نمط تقسيم هذا الضرب . ويذكر هيجل مثال على ذلك ، الوزن $4/4$ ، وهو واحدة على الربع وأخرى أضعف على الربع الثالث ، وبسبب هذا التشديد تسمى الأجزاء ذات التشديد الأقوى بالسلبية Strong ، والتي تشديدتها ضعيف بالمطلة Weak .

See : Hegel : op. cit., pp. 916-917

اللحن تدفقا حراً ، ويظهر هذا في تقييد الأغاني الألمانية بالايقاع الأيامي Iamibe Rhythm وفيه يعتمد الفنان في لحنه على تلك الفروق بين الطول والقصير عن طريق إعطائه نغمة محددة أكثر ارتفاعاً من تلك التي تعطي للمقطع العروضي القصير (١٥٥). وفي هذا الجزء يعلن هيجل عن إعجابه بموسيقى هاندل (Handel) (١٦٨٥ - ١٧٥٩) رغم أن لحنه مقيدة بالايقاع الأيامي ، ولهذا يستغرب الشعب الإيطالي موسيقاه .

التناغم Harmony

التناغم هو العنصر الهام في الموسيقى الذي يتحدر العمل الفني عن طريقه من الأساس المجرد للوزن والايقاع ، ويتحول الى موسيقى عينية تسيطر عليها قوانين التناغم . والتناغم في الموسيقى يعبر عن ثلاثة مستويات متباينة في العمل الفني ، أولهما : اذا كانت الموسيقى تنتج من خلال الآلات الموسيقية ، فإن هذه الآلات - نفسها - رغم اختلافها ، تقدم لنا انتاجاً متكاملًا ينطوي على مجموعة واسعة من الأصوات المختلفة التي تعبر عن التناغم (١٥٦) . وثانيهما : أن التناغم والانسجام بين الآلات بعضها مع بعض ، وبين الحناجر البشرية ، ويرتكز الى نسب كمية تتيح لكل آلة وللحنجرة البشرية الامكانية لكي تنتج بقدر متفاوت من الكمال ، بحيث يؤدي هذا الى التناغم الكلي الصام في العمل الفني . وثالثها : أن التناغم يظهر من خلال فهمنا للموسيقى بأنها لا تتألف من فواصل زمنية منعزلة ، أو من مجموعة مجردة من الأصوات المتمايزة وإنما التناغم يظهر من خلال العلاقة الكلية للأصوات التي تستوعب التوافق والتعارض والتوسط، وهذه التغيرات هي التي تشكل الأساس الضروري لكل ما هو موسيقى (١٥٧) ويشرح هيجل المستويات الثلاثة للتناغم في العمل الموسيقي بأشكال مختلفة ، فهو يرى أن التناغم بين الآلات الموسيقية يستند الى أن هناك ترتيباً هرمياً بين الآلات الموسيقية بمعنى أن هناك آلات موسيقية تقدم لنا اتجاهًا خطياً للأصوات ، وهي موسيقى الآلات الوترية Strings (*) ويرى هيجل أن هذه الآلات هي التي

Ibid : pp. 918-919.

(١٥٥)

Ibid : p. 919.

(١٥٦)

Ibid : p. 920.

(١٥٧)

(*) الآلات الوترية هي الكمان Violin والفيولا Viola والفيولونسل

Violoncello ، والكوترباس Double-Bass ، انظر صالح عبدين : الثقافة الموسيقية الاثنا كتاب ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ٥٨ - ٦٢ .

تلعب البور الجوهرى فى العمل الموسيقى ، بينما لا تلعب الآلات المسطحة مثل الطبل Bass-Drum والدف Side-Drum سوى دور ثانوى ، ويرجع سبب تفضيله للآلات الاولى ، ان الآلات الوترية تعبر عن الحياة الداخلية ببساطة ، لان اصواتها تصدر عن اهتزاز طولى للاصوات ، بينما الآلات الاخرى ينتج صوتها عن اهتزاز صادر عن أسطح عريضة أو مستديرة . أما عن مكان الحنجرة البشرية بين النوعين السابقين ، فان الحنجرة البشرية تجمع بين الآلات الوترية والنفخية ، ولهذا فان تأثيرها فى النفس وتعبيرها عن الحياة الداخلية مشابه للآلات الوترية والنفخية ، ويرى هيجل أن للحنجرة البشرية نفعا خاصا يجعل منها آلة خاصة تتكيف مع جميع الآلات الموسيقية ، وتؤلف مع كل آلة طقما مدهش الجمال ، والشعب الايطالى من الشعوب التى حرصت على استخدام الحنجرة البشرية استخداما متنوعا ومتمايزا فى الأعمال الموسيقية ، ويرجع هذا الى ادراكهم لاصداد الصوت البشرى وجمالياته ، ويظهر هذا فى الأوبرا الايطالية (١٥٨) ، ورغم تصنيف هيجل للآلات الموسيقية الى نوعين ، الا انه يرى أن لكل آلة موسيقية طابعها الخاص بها ، الذى قد لا يتشبه مع خصوصية آلة أخرى ، ولذلك على الفنان الموسيقى أن يكون على دراية كاملة وخبرة عميقة بالامكانيات النوعية لكل آلة موسيقية ، ومن الذين كانوا على وعى كامل باستخدام الآلات الموسيقية موزارت (١٥٩) الذى كان بارعا فى فن اختيار الآلات وتنويعها وتوزيعها على نحوى واضح ، وقد عبر هيجل عن اعجابه بموزارت حين قال عن موسيقاه : انها بالنسبة لى حفل موسيقى درامى ، ونوع من الحوار بينه وبين الآلات الموسيقية (١٥٩) .

أما المستوى الآخر للتناغم فى الموسيقى ، فينشأ من وضوح الأصوات ، وعلاقتها بالأصوات الأخرى ، وهذا الوضوح يرتكز فى جانبه الطبعى الى اختلافات كمية ونسب عديدة وقد أوضح هذه القضية من قبل فيثاغورس حين أشار الى أن الوترين المتعادلين فى درجة توترهما والمختلفين طوليا ، يصوران فى فاصل زمنى واحد عددين مختلفين من الاهتزازات ، وبهذا الاختلاف بين العددين ، وبملاقاتهما ، يمكن أن يحدث

Hegel : op. cit. p. 922.

(١٥٨)

(*) * * * لولطاج لمانويس موزارت Mozart موسيقار نمساوى (١٧٥٦ -

١٧٩١) من أهم أعماله « لثاى للسحر » ، « زواج فيجارو » ، هذا بالإضافة الى سيمفونية وكثيرات لجميع الآلات الموسيقية ، وقد نشر بموسيقاه كيركجارد .

Hegel : op. cit. p. 92.

(١٥٩)

الاختلاف شتى الأصوات وعلاقاتها من حيث الارتفاع والانخفاض ، (١٤٠) ولكنها حين نستمتع بالأعمال الموسيقية ، لا تحتاج الى معرفة التناسب المبدى للعلاقة بين الأصوات ، على الرغم من أن التناسب المبدى للاهتزازات في الفاصل الزمني الواحد هو الأساس في وضوح الأصوات ، لأن الصوت الذي نسمعه ونحركه هو نتاج عدد معين من الاهتزازات في فاصل زمني معين (١٦١) ، أما المستوى الثالث الذي يظهر فيه التناغم فهو عن علاقة كل صوت بالآخر ، فكل نغمة لا تكون نغمة فعلا إلا من خلال علاقاتها بالنغمات الأخرى ، فلا بد أن تكتسب النغمات بالوجود العيني المشروط بهذه العلاقات ، بمعنى أنه لا بد أن تنصهر جميع النغمات في نغم واحد ، وهذا ما يسمى بالتوافق أو الائتلاف وشأن التكاثفات هو شأن النغمات الخاصة ، لا ينبغي أن تترك للمصادفة ، بل ينبغي أن تضبط بقوانين داخلية كما ينبغي أن يخضع تعاقبها لقواعد معينة (١٦٢) .

والحقيقة أن هيجل يضيف على فكرة التناغم طابعا جليا ، لأنه يبين أن التناغم يستمد عمقه الحقيقي من تخفيه للتمارض *Opposition* الرئيسى ، وهذا يشبه حديثه عن الفكرة في المنطق ، فالفكرة لا تتحول الى الذاتية إلا بقدر ما تواجه هذا التمارض وتتغلب عليه وتحتويه ، بل أن حديثه عن الموسيقى يكاد يكون حديثا في المنطق الجمالى للموسيقى اذا جاز هذا التعبير ، لأنه يبين أنه مع التمارض تظهر ضرورة إيجاد حل للتناقضات الصوتية .

والعودة الى الائتلاف. المثلث النغمات ، وهذه الحركة ، حركة العودة الى وحدة *Unity* الهوية مع الذات ، هي وحدة الحقيقة ، وهذه الهوية تتحقق في الموسيقى في تشبث حطاتها في الزمن ، فتتحول هذه اللحظات الى تعاقب وتتابع ، ومن خلال هذا التتابع تظهر الصيرورة وهي ذات طابع تطورى أساسيا * والتحرك من ائتلاف الى آخر لابد أن ينبع من طبيعة

Ibid : p. 324.

(١٦٠)

وقد أوضح هيجل الاسس العددية للتناغم الموسيقى عند الفيلسوفين في كتابه محاضرات في تاريخ الفلسفة *Hege's Lectures on Hist. of Philosophy* وناقش هذا أيضا في كتابه فلسفة الطبيعة في اضافة الى الفقرة ٢٠١ .

Hegel : Aesthetics. pp. 325-326.

(١٦١)

Ibid : p. 326.

(١٦٢)

الاختلاف نفسها ، أو من طبيعة الفروب النغمية التي تغطي هذه الاختلافات
اليها (١٦٣) .

Melody الحسن

إذا كان التناغم يشتمل على العلاقات الرئيسية التي تتحكم في عالم الأصوات ، ويقدم القوانين الرئيسية لها ، فإن التناغم وحده لا يؤلف الموسيقى ، مثلما لا يؤلفها الوزن والإيقاع وحدهما . لأن اللحن هو مصدر الإبداع في الموسيقى ، لأنه يصبر عن لغة النفس وأفراحها وأتراحها من خلال الأصوات ، فمن طريق اللحن يتحول الانفصال الداخلي إلى إدراك للنفث ، ويعتقد هيجل أن اللحن هو الذى يشكل الجانب الشعري في الموسيقى ، وهو الجانب الذى يستحق أن تطلق عليه اسم الابتكار الفني . ويخلق اللحن - في تفتح أصواته الحر - فوق الوزن والإيقاع والتناغم ، والوسائل المتاحة لتحقيق تفتح هي الحركات الإيقاعية الموزونة للأصوات في علاقاتها الضرورية والاساسية (١٦٤) ، والحقيقة إن هيجل وهو يشرح دور اللحن مبسوط في العمل الموسيقي ، فإنه يناقش من خلاله علاقة الحرية بالضرورة ، بمعنى : هل الضرورة تحد من الحرية - وتقتضي عليها ؟ ، والاجابة عند هيجل أن الحرية الحققة لا تمارس الضرورة ، بل تنصرف لزلها كما لو كانت حيل عتصر جوهرى ، محايث ومطابق لذاته ، بحيث أن خضوع الحرية لمتطلبات الضرورة ، هو الانصياع لقرائنها الذاتية وتمثلها لطبيعتها الخاصة ، بمعنى أن الحرية التي لا تفعل هذا مع الضرورة ، تفعل عن نفسها ، وتكون ذاتها . ويرى هيجل أن اللحن يعبر عن الصراع بين الحرية Freedom والضرورة Necessary لأن اللحن يعكس لنا الصراع بين حرية الخيال لدى الموسيقى في إطلاق العنان له بين ضرورة الشروط التناغمية التي هي بحاجة اليها لتضهر نفسه ، وفيها مدلوله . فاللحن لا يفقد حريته رغم أنه محكوم بضرورات العمل الموسيقي وهي الإيقاع والوزن والتناغم ، بل أن هذه الضرورات تعطيه إستقلاله الحق ، لأن هذه الضرورات بدون اللحن هي تجريدا منعزلة عن أية قيمة موسيقية . وهذا معنى أن فن التأليف الموسيقي العظيم - عند هيجل - يظهر في تحقيق التآلف بين التناغم واللحن أى في التوفيق بين الاختلافات والفروق الفردية بينها ، بحيث لا نستطيع أن

Ibid : p. 928.

(١٦٢)

Ibid : p. 930.

(١٦١)

لنميز بين اللحن والتناغم في العمل الموسيقي ، ويؤلف كل منهما شيئا واحدا ، ينتج عنه أن كل تغير في أحدهما يستتبع بالضرورة في الثاني . ويرى هيجل موسيقى باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) تعبر عن هذا خير تعبير ، حيث تتداخل الألحان مع بعضها ، وتكون التناغم في أعماله الموسيقية ، ويتضمن اللحن امكانيات لا متناهية من حيث تدرج النغمات تجعل من الموسيقى الفن القادر على إيقاف الشعور بالثالية والتحرر والسمو ، لأنها عن طريق اللحن تتحول الحياة الداخلية الى خارجية عن طريق الأصوات ، وتندفق الأصوات الخارجية لتنساب في الحياة الداخلية للنفس الانسانية .

العلاقة بين وسائل التعبير للموسيقى ومضمونها :

ان الموسيقى يمكن أن تتجه الى اتجاهين ، أولهما : أن تجعل غايتها أن تطابق مع مضمون الموسيقى المصاحبة Accompaniment وهي الموسيقى التي يصاحبها الشعر ويشبه هيجل الموسيقى المصاحبة بالعارة النغمية التي تقوم بدور نغمي يحد ، ولذلك فإن دور الموسيقى يقتصر على التعبير من خلال المضمون المحدد لألفاظ الشعر ، أو الدراما التي تصاحبها . وثانيهما : أن تمضي الموسيقى مستقلة عن كل مضمون ، وهذا ما نجده في الموسيقى المستقلة (١٦٥) .

ويرى هيجل أن العلاقة بين الموسيقى والنص المصاحب لها سواء كان تمثيلا أو شعرا ، هي علاقة تابع ومتنوع ، بمعنى إذا كان النص هو الأساس فإن الموسيقى تكون مقيدة ، لأنها تحاول أن تقتيد بالمضمون الذي يعبر عنه النص ، وهذا يتنافى مع طبيعة الموسيقى الحرة ، ولذلك لا بد أن يكون النص في خدمة الموسيقى ، ويقتصر دوره على إعطاء الوعي فكرة أوضح عما وقع عليه اختيار الفنان كموضوع لعمله الموسيقي . ويمكن أن نضرب مثلا على ذلك بأن القصيدة الشعرية قد تعبر عن حالة خاصة من الألم ، ولكن الموسيقى تعبر عن الألم بشكل عام ، وتعبر عن الانفعال الناشئ عن شتى صور الألم وحتى يكون العمل الموسيقي قادرا على ذلك ، فلا بد أن يستولى الموضوع على كيان الفنان تماما ، بحيث يؤلف كلا واحدا ، فالفنان الموسيقي لا يستطيع أن يعبر عن المضمون المحدد للنص المصاحب له إلا إذا تمثل هذا المضمون بكل نفسه ، وهذا يعني أن النص الشعري المصاحب للعمل الموسيقي ، يفرض حدودا على حرية الذات في التفكير والتمثيل والاحساس ، وفي الموسيقى المصاحبة للغناء

مثلا ، فإن الفنان يستل تمديلا جوهريا على مضمون هذه الألفاظ لانه يقوم بتسهيل ادراك الشعور الداخلي لهذا المضمون ، ولكن في الموسيقى الآلية أو الخاصة التي لا وجود فيها للألفاظ منطوقة ، تكتفى الموسيقى بوسائنها الخاصة في التعبير عن المضمون التي تريد تقديمها (١٦٦) . ورغم هذا فإن هيجل يفضل الموسيقى الغنائية على موسيقى الآلات ، « إذ أن الأخيرة في راية غامضة ، تكتفى بالإيحاء فقط ، صحيح أن اللحن الموسيقي ، بلا كلمات قد يثير فينا افكارا ، ولكن هذه لا يمكن أن تكون الا افكارا قرأناها نحن انفسنا فيها (١٦٧) » .

وبناء على هذا ، فإن هيجل يرى أن الموسيقى الغنائية - « أي التي ترتبط بنص كلامي - تملو على موسيقى الآلات ، لان اضافة اللغة بوصفها تعبيرا عن العقل الى الحركة الشكلية أو الصورية التي يضيفها الإيقاع على اللحن ، تصبح الموسيقى حافلة بالمعنى بعد أن كانت خيالية ، وتذو محددة المسالم بعد أن كانت غامضة ، وعقلية بعد أن كانت انفعالية خالصة (١٦٨) » .

والنقطة الأخيرة في نظرية هيجل عن الموسيقى ، هي أن الفنون التشكيلية تتميز عن الموسيقى في شيء هام ، وهو أن النحات والمصور يصمم عمله وينفذه تنفيذا كاملا دون أن يمهده به الى آخر حتى يكتب العمل الفني ، بينما الموسيقى يكتب عمله ، ويحتاج الى أيد وحناجر أخرى تشاركه في تقديم عمله في شكله النهائي ، وهم العازفون ، ولذلك فإن عبقرية الأداء الفني في الموسيقى لا تقل عن عبقرية الإبداع (١٦٩) وتختلف أهمية الأداء الفني في الموسيقى تبعا لنوعية العمل الموسيقي ، بمعنى أن الفنان في الموسيقى المصاحبة Accompaniment يقوم بدور يشبه دور الراوي في الشعر الملحمي ، وبالتالي كلما أحس المستمع بعدم وجوده ، كان دأؤه أفضل ، لانه مجرد أداة ، أما في الموسيقى المستقلة Independent Music فإن الأداء الفني له دور كبير في إبراز العمل الموسيقي ، وهنا لا تتوارى نفس الفنان ، وانما تصل العبقرية في أداء الأعمال الفنية الى درجة عدم الاكتفاء بما كتبه المبدع ، وانما تصل قدرة العارف الى سد

(١٦٦) جوليوس يدرتوي : الفيلسوف وفن الموسيقى ، ترجمة د. فزاد زكريا .

ص ٢٤٠ .

(١٦٧) المصنف السابق ، ص ٢٤٠ .

Hegel : op. cit., p. 236- p. 253.

(١٦٨)

Ibid : p. 255.

(١٦٩)

الثغرات وتعميق ما يبدو سطحيًا، وهذا ما يسمى بإضافة العازف ما يسمى الزخرفة الموسيقية ، Cadenzas (*) ويرى هيجل أن عبقرية الأداء تكون أعمق حين تصدر من عازف أكثر مما تصدر من مفن ، لأن الآلات بحكم طبيعتها أبعد عن تعبير النفس الخارجي ، والعازف يجعلها تعبر عن رهافة الحياة الداخلية من خلال إمكاناتها الخارجية ، ويذكر هيجل هنا مثالاً طريقه ، عن عازف فيثار بإرع ، مهنته الحياكة ، كان يضع الثعنا سيئة ولكنه ما كان يشرع في العزف حتى ينسى السامع اللحن المسموع ، وينسى نفسه في أدائه الرائع . وبراعة الأداء ، حين تبلغ قمته ، تتم عن سيطرة مدحشة على الخارج ، وتعتبر أيضا عن حرية داخلية كاملة ، لأنها تتحرك وفق هواها ، وعبقرية الأداء تتفجح في سيطرة العازف على آلهة الموسيقى، ويتغلب على ما فيها من نقص ، ويكتشف إمكانات جديدة وخلقة بها ، فالآلة الموسيقية تتحول في يد العازف العبقري إلى عضو نابض بالحياة ، فيظهر لنا الإبداع المائل والأداء الذي ينبع من خيال مبدع عبقري .

ونلاحظ أن هذا هو الفن الوحيد الذي لم يشر هيجل إلى تطوره التاريخي .

(ج) الشعر : The Poetry

— مكانة الشعر بين الفنون :

إذا كان من العمارة والنحت يستخدمان الوسائل المادية ، بحيث يعبر الخارج عن المائل فإن التصوير يستخدم وسيلة محددة تختزل الواقع الخارجي للأشخاص إلى ظاهر أقل مادية قوامه الألوان ، وهذه هو التعبير عن الحياة الداخلية ، وتلاحظ أن هذه الفنون الثلاثة — العمارة والنحت والتصوير — تعمل ضمن نطاقه مجال واحد هو مجال الخارج الحسي للروح وللأشياء (١٧٠) . وتقرب الموسيقى من التعبير عن المضمون المائل — الذي يعتبره هيجل جزءا لا يتجزأ من الوعي بما هو كذلك — بواسطة اهتزازات صوتية ، وليس بواسطة أشكال مرئية كما هو الحال في الفنون السابقة . والموسيقى بعملها هذا ، تكون في طرف آخر عكس العمارة، التي تعبر عن المضمون من خلال تجسيمه المادة الثقيلة،

(*) كلمة إيطالية تعني إضافة لقم يدعى على سبيل الزخرف إلى اللحن الموسيقي .
See : Hegel : op cit., p. 966.
Ibid : p. 969.

بينما الموسيقى تعبر من خلال الصوت وهو شئ مجرد في حد ذاته من كل مضمون ، وقد تستعين الموسيقى بالكلام لكي تتركز على نقطة معينة تستطيع من خلالها أن تعبر عن نفسها بمزيد من الوضوح والدقة ، والشعر - وهو فن الكلام (٣) - هو بمثابة حلقة وسطى وكلية جديدة تجمع بين الفنون التشكيلية السالفة والموسيقى ، لتحقيق تركيبها ، ولتسويهما ، فالشعر يشبه الموسيقى لأنه يركز الى ادراك الداخلية ، من جهة ، وهو يخلق حدودا وعالمًا موضوعيًا يقترب من وضوح عالم النحت والتصوير ، من جهة ثانية (١٧١) ويتحدد الطابع الخاص لفن الشعر وهو الفن الرومانتيكي الثالث - في مبداء الأساسى وهو مبدأ الروحية بصفة عامة ، وتتوفر للشعر القدرة على التعبير عن الجوانب الداخلية الذاتية ، والقدرة على التعبير عن خصائص الحياة الخارجية أيضا ، ولهذا فالشعر فن تركيبى وتحليلى Analytic في آن واحد ، وهو تركيبى بمعنى أنه قادر على جمع عناصر الداخلية الذاتية ، وتحليلى بمعنى أنه قادر على أن يصف فى عرضه خصائص العالم الخارجى ومفرداته (١٧٢) ويجمع الشعر بين سمتين ، أولاهما : أن له خاصية استخدام الوظيفة التعميمية للفكر نتيجة لاستخدامه اللغة ، وثانيتهما : ان خاصيته مخاطبة حسنا ، وذائليتنا ولهذا فهو يخاطب الفكر والوجدان معا . والفرق بين الشعر والفنون التشكيلية ان تعينات الشعر فى تجلياتها الظاهرة لا تبدى فى كما هو الحال فى الفنون التشكيلية بوصفها فنونا مكانية ، وانما تبدو متعاقبة فى الزمان ، وذلك لأن الشعر يشارك الموسيقى فى المادة الخارجية وهى الأصوات ، فالمادة الوسيطة تتحول فى الشعر والموسيقى الى صوت لامرئ يأتى من الداخل ويتوجه الى الداخل . ولكن الصوت فى الموسيقى هو غاية فى حد ذاته ، بينما الصوت فى الشعر هو وسيلة لإظهار ما فى الداخل . ولذلك فالموسيقى فن مستقل كلما أفسح المجال للعنصر النغمى الخالص ، بينما الشعر لا يكتفى بالداخلية المختزلة فى المواقف وحدها ، وإنما يحولها من خلال التخيل Imagination الى عالم موضوعى ، ويعتمد فى هذا التحويل على التراكيب الصوتية . وهذا يعنى أن التراكيب الصوتية والتعبير الموسيقى وحدهما دون التخيل عاجزان عن تحقيق ابتداعات الخيال الشعري . فالروح يفصل نفسه عن العنصر الصوتي

Poetry , the Art of Speech.

(١٧١)

Ibid : p. 980.

Ibid : p. 981.

(١٧٢)

البحث ، ويفصح عن مقفه بالكلمات التي تتحول الى علاقات ورموز خارجية مضى للتواصل الروحي ، وهذا يعني أن الكلام لا يتمتع - في الشعر - بأي استقلال بحيث يتحول الى غاية في حد ذاته ، وإنما هو يتضافر مع التراكيب الموسيقية لكي يكون وسيلة للتواصل الروحي ، والشعر يستخدم الموسيقى - مثل قوانين الوزن والإيقاع والتناغم - استخداما خارجيا ، لأن للموسيقى ليست عنصرا خاصا بالمضمون ، وإنما ذات طابع خارجي ، وإذا استبعدنا الصوت كسمة خارجية للشعر ، فما هو الطابع الخاص للشعر ؟ ، ويجيب هيجل بأن الطابع الخاص للشعر هو التمثل والحس الباطنين ، فالشعر يستخدم التمثل *Presentation* والحس *Intuition* على نحو يستبعد معه الواقع الخارجي ليحل محله الواقع الداخلي ، فلا يكون للموضوعية من وجود إلا في الوعي الذات في صورة تمثل أو حلس روعي خالص * وعلى هذا النحو يتموضع الروح - من أجل ذاته - في مجاله الخاص به ، ولا يستخدم العنصر اللفظي إلا بوصفه وسيلة للاتصال والتطهير المباشر ، وهو ينفصل عن هذا العنصر عن هذا العنصر الخارجي من اللحظة الأولى بوصفه محض علاقة ، لينطوي على نفسه (١٧٣) * وإذا تساءلنا : ما الهدف من استخدام الشعر للتمثل الباطني بوصفه مضمونا وشكلا معاً ؟ ويجيب هيجل أن الهدف من هذا ينطوي عليه الجوهر ذات من الجوانب الخصوصية التي تثير اهتمام هو التعبير عما هو حق في ذاته من الاهتمامات الروحية ، أي التعبير عما لروح ، ولهذا فإن ما يميز الشعر من بقية الفنون الأخرى أنه يمتلك الخيال الفني الذي يحول أي مضمون إلى مضمون شعري ، فالشعر لا يقوم بتمثيل المضمون في شكل معماري أو تشكيلي تحت أي تصويري ، أو يفصح عن نفسه بصوتيات موسيقية ، وإنما يقوم بإعادة خلق لهذا المضمون من خلال الخيال الفني ولهذا فإن أول شروط المضمون الشعري هو أن يشغل منزلة وسطى بين عمومية الكفر المجرد وبين الحس والواقعي ، ويحول الشعاع المضمون الذي يمثله - بخياله الفني - إلى عالم قائم بذاته ، ولهذا فهو لا يخضع في وجوده إلى عالم آخر ، وإنما توجد به وحدة عضوية تجعله وجودا حرا ومطلقا لذاته (١٧٤) * والفرق الجوهرى بين الشعر والفنون الأخرى ، أن كل فن من الفنون يخضع للمواد التي يستخدمها ، ولهذا فالفنان في هذه الفنون ملبّد بحدود المواد التي يستخدمها ، بينما تجد الشاعر يتحرر من أسر هذه التسمية ، الشاعر

Ibid : p. 884.

(١٧٣)

Ibid : p. 885.

(١٧٤)

فى عنصر حسى ، يجعله فى تناول ادراك الحواس والروح على حدة
سواء (١٧٧) *

ويمتد هيجل فى تناوله فن الشعر على فكرة التصور الداخلى
Inner Concept بمعنى أنه اذا كان التصور الداخلى هو مضمون
الشعر ومادته فى آن واحد... ويمتد هيجل أن التصور خارج نطاق الفن
هو كيفية من كليات الوعي - فإن نقطة البداية عند هيجل فى تحليل
الشعر ، هى اقامة حد فاصل بين التصور الشعرى ، والتصور النثرى ،
لان الشعر لا يقع بالتصور الداخلى ، وانما يعطيه تعبيرا لفظيا ، ويترتب
على هذا ، أن يقوم الشعر بمهة مدرجة : فهو يصوغ ابداعاته على نحو
خاص بحيث تكون قابلة للتواصل اللفظى ، من ناحية ، وأنه لا يستخدم
هذا العنصر اللفظى كما يستعمله الوعي العادى فى الاحاديث اليومية ،
وانما عليه أن يعالجه ويضفى عليه الطابع الشعرى ، كى يتميز عن نطق
التعبير النثرى ، وذلك باختيار الالفاظ والاعتناء بصورتيتها . ويتيسر
استقلال الفن الشعرى عن طبيعة المادة التى يستعملها ، اعظم امكانية
لكى يتميز ويفرغ الى أنواع شتى ، مثل الشعر الملحمى والشعر الغنائى
والشعر الدرامى ، أى أن خطة هيجل فى تناول الشعر ذات طابع ثلاثى
فهو يتحدث أولا عن الشعر بوجه عام ، ثم يتحدث عن التعبير الشعرى ،
ثانيا ، ثم يتناول أنواع الفنون الشعرية ثالثا (١٧٨) *

لا بد أن نتساءل قبل أن نبدأ تحليل هيجل لسمات الأثر الشعرى ،
وكيف يختلف عن الأثر النثرى ، عن منهج هيجل فى تعريف الشعر ،
بمعنى : ما هى الأسس التى يركز عليها فى اصدار حكمه على عمل ما بأنه
شعرى حقا ؟ هل يبدأ هيجل من الابداعات الفنية ليستخلص منها اتجاهها
عاما يصلح للتطبيق على مختلف الأنواع الشعرية ، أم أنه يبدأ من
المفهوم العام للشعر ، ويبرهن على صحته فى الواقع من خلال الابداعات
الفنية ؟

والحقيقة أن تحديد منهج هيجل فى هذه النقطة يبين لنا الى أي
مجال تنتمى كتابات هيجل فى الجمال والفن ، لأنه لو كان يبدأ من
الأعمال الفنية ليستخلص منها الاستنتاجات عامة ، لكانت كتابات هيجل
أقرب الى نظرية الفن والنقد الفنى منها الى فلسفة الفن ، بينما حين

Ibid : p. 999.

(١٧٧)

Ibid : p. 999.

انظر : (١٧٨)

يحرص هيجل على البدء من فكرة الجمال أو المفهوم ، فهو بذلك يقدم فلسفة أصيلة في الجمال والفن ، ويمكن القول بأن فكرة الجمال والمثال عند هيجل ، في فلسفته الجمالية تماثل فكرة المنطق في فلسفته الانطولوجية والمنطقية ، لأن فكرة الجمال هي البداية والأساس الذي ينطلق منه ، ولذلك فإن منهج هيجل في تعريف الشعر لا يبدأ من الابداعات الفنية الجزئية ، وإنما يبدأ من المفهوم الكلي الذي تندرج تحته هذه الابداعات ، وقد صرح هيجل في بداية محاضراته عن علم الجمال ، أنه يتفق مع أفلاطون في أنه لا يبدأ من الأشياء الجميلة ، ولكن من الجمال الكلي ذاته * ويوضح هيجل تعريفه للشعر عن طريقين : أولهما : حين يبين الفرق بين نغمة التصوير الشعري والنثر ، وبين الفرق بين الأعمال الشعرية والنثرية ، وحين يتحدث عن الذاتية الخلاقة للشاعر ، وهذا المنهج في التعريف هو نفسه الذي سلكه هيجل في تعريف فكرة الجمال بشكل عام * والمضمون الذي يصلح للتصور الشعري هو المضمون الذي يركز على الاهتمامات الروحية ، فالموضوعات الطبيعية الخارجية لا تصلح بذاتها للشعر ، لكن يمكن أن تدخل في دائرة الشعر حين يجد الروح فيها حافزا لنشاطه أو مادة له ، بمعنى أن العالم الخارجي يستمد كل قيمته - في الشعر - من صلته بداخلية الوعي ، ولهذا فلا يمكن اعتبار العالم الخارجي الموضوع الوحيد للشعر ، لأن المهمة الرئيسية للشعر هي أن يستحضّر - أمام الوعي - قوى الحياة الروحية ، وكل ما يهزأ ويسجّس جوارحنا (١٧٩) .

— الفرق بين التناول الشعري والتمثل النثري :

إن الشعر - من حيث هو فن - أقدم عهداً من النثر ، على الرغم من أن الوعي النثري لا يتميز في مضمونه عن الوعي الشعري ، لأن الوعي النثري يجعلنا نعرف القوانين العامة ، وأن نميز ونصنف ونؤزل ظواهر العالم الخارجي ، ولكن الشعر يعبر عن التمثل العفوي للحقيقة ، بمعنى أنه يعبر عن معرفة لا تفرق بين العام وظواهره الخصوصية ، أي لا تفرق بين القانون وتطبيقاته ، ويتميز الشعر عن النثر ، في أنه يعبر تعبيرا تصوريا - عن المضمون ويرزّ الوحدة الجوهرية له ، وهكذا يقدم الشعر كل ما يتصوره في شكل كلية مستقلة غنية بالمضمون ، وببعبث تمير جميع الخصوصيات الموجودة فيه عن مبدأ واحد ، وبذلك يتبدى العالم

والمفعول في الشعر ، ليس في شكل مجرد ، أو في شكل تركيب فلسفي ، وإنما يتبدى حيا ، ومهمة الشاعر هي أن يصوغ وينطق ، لأن وصف الوجود الفعلي ، فالشعر قد بدأ حين ماوَّرت الإنسان الحاجة إلى التعبير عن نفسه ، فالشعر يعبر عن حاجة نظرية لدى الإنسان في استتجاع ذاته ، والابتغراق في التأمل ، وتوصيل تأملاته للآخرين (١٨٠) .

• ويميز هيجل بين الشعر البدائي Primitive Poetry الذي يسبق نشأة النثر العادي والفن ، وبين اللغة والتصور الشعريين اللذين يتكونان ويتطوران وسط حياة وليط تعبيريْن سابقَي الوجود ، فالشعر البدائي يتميز بالقوية في تمثلاته وتعبيراته ، أما الشعر الذي نشأ وسط النثر ، فيعرف مبدئاً الفن الحر ، وبذلك يقف موقف الممارسة من النثر ، ولهذا فإن التطور الجليل لمنطقي لتاريخ الشعر عند هيجل ، ينبع من التناقض ، لأنه يبين مدى استفادة الشعر من النثر في مراحل تطوره ، فإذا كانت المرحلة الأولى هي الشعر البدائي ، فإن المرحلة الثانية هي النثر ، والمرحلة الثالثة هي الشعر الذي يكون قد امتلك الوعي النثري ولشعري مما • فالشعر حاول أن يتجنب لثغرات التي وقع فيها النثر حين حاول أن ينظر للمواد التي يقسمها له الواقع نظرة خالجية متباعدة ، ولذلك ركز النثر على طلب قوانين الظواهر الخارجية دون أن يكثر بالروابط الداخلية لجوهر الأشياء ويكتفي بقبول ما هو كائن ، وبما يقع بوصفه من الوقائع الخاصة • ولذلك فإن ما نفتقده في النثر هو الدلالة الصعبة للأشياء ، ولذلك حاول الشعر أن يقدم رؤية للعالم ذات تلاحم داخل ، ليحل محل رؤية العالم التي يقدمها النثر ، والتي يبدو فيها العالم أشياء متراصة وعديدة لدلالة (١٨١) • ولقد حاول الفكر التأملي Speculative Thinking الذي يمت بصلة قديمة إلى الخيال الشعري أن يتدارك هو أيضا العيوب التي وقع فيها النثر ، ولهذا نجد أن المعرفة المبينة على العقل لا تتوقف عند الخصوصيات المأرضة ، وإنما تبحث في ماهية الظواهر ، ولا تكتفي بالملالات البسيطة التي يقدمها الوعي النثري بين الظواهر • ولكن لشعر يختلف عن الفكر المجرد ، لأن العقل الفكري ليس قادرا على إنتاج شيء آخر سوى الأفكار ، فيتصور الواقع في شكل مفاهيم خالصة ، حتى وإن أدرك الأشياء في خصوصيتها الأساسية ووجودها الفعلي ، لأنه يسمح هذا الخاص في العنصر العام والفكري

Ibid : p. 973.

(١٨٠)

Ibid : pp. 974-975.

(١٨١)

يوصفه المنصر الوحيد الذى يتحرك فيه الفكر ، وذا كان الفكر هو مصالحة بين الحقيقة والواقعي ، فان الابداع الشعري مصالحة أيضا تتم في شكل تمثيل دوسي ، ولكن في قلب الطواهر الواقعية بالذات . لذلك يمكن القول « بأن موضوع الشعر هو الفردي المؤسس على العقل ، وليس على جموعيات التجريد العلمي (الفلسفي) » (١٨٢) ونتيجة لان الشعر يستوعب كلية الروح الانساني ، فان التمييز الرئيسي للشعر يكمن في الطابع القومي National الذى هو تجل له ، والذى يتخذ من مضمونه ، ومن رؤيته للأشياء مضمونا له ، ولهذا يرى هيجل أن كل الشعر الشرقي والايطالي والاسباني والانجليزى والرومانى والاغريقى والألماني ، يختلف كل منهم عن الآخر في الروح والشعور والنظرة الى العالم (١٨٣) .

وتختلف طبيعة الشعور أيضا - باختلاف لمصور ، لكل عصر شعري ، ولا يمكن أن يكون له سوى حد الشعر ، ومن هنا كان لكل عصر حساسيته المتفاوتة في مدى رهاقتها ، أو تسامحها أو حرقتها ، وباختصار طريقته الخاصة في تصور العالم الذى يجده في الشعر أوضح تمثيل له .

ورغم هذه الفروق ذات الصلة بالخصائص القومية لكل شعب ، وبمراحل التطور التاريخي ، يتطوى شعر كل شعب ، وكل عصر على عنصر مفهوم لجميع الشعوب الأخرى ، ولجميع المصور الأخرى أيضا ، وهذا المنصر الفني والانساني والكوني هو مصدر امتناع لكل انسان ، مهما كان العصر الذى ينتمى اليه ، ولهذا فانه لا يزال الشعر الاغريقي موضوع إعجاب ونماذج يحتذى ، لأنه في هذا الشعر ، وجد الانساني المحض أروع تفتح للمضمون وللشكل الفني ، وحتى الشعر الهندوسي ، لا يتبدى لنا غريبا كل الغربة ، رغم المسافة الفكرية والتاريخية بيننا وبينه (١٨٤) .

ويتبين لنا من هذا أن أى مضمون مهما يكن نوعه ، يمكن أن يكون مضمونا للشعر ، وأى موضوع يفكر فيه العقل البشرى ، يكن أن يكون موضوعا لقصيدته ، وهذا يعنى أن التفرقة بين الشعر والنثر لا تقوم على أساس المضمون ، ولكن على أساس الحالة الجزئية الخاصة . التى يستفد

Ibid : pp. 876-878.

(١٨٢)

Ibid : p. 878.

(١٨٣)

Ibid : p. 879.

(١٨٤)

منها الشعر مادته « فالشعر يتصور موضوعه من خلال المقولات اللامتناهية للفكرة الشاملة ، مثل : مقولة الحياة ، والكائن الحي .. أما النشر فهو يتصور موضوعه من خلال مقولات الفهم المتناهية ، وهي المقولات التي تتضمن الاعتماد على الآخر ، والافتقار الى الغير ، وعدم الحرية مثل مقولة السبب والنتيجة » (١٨٥) فمثلا التاريخ حين يعرض لموضوع ما ، فانه يصوره بوصفه اسبابا ونتائج ، حتى لو قدم هذا الموضوع في ضوء فكرة واحدة أو تصور واحد ، لأن التاريخ بطبيعته ثرى ، وكذلك الخطابة (١٨٦) .

واذا اراد الشعر أن يستخدم الوقائع التاريخية والخصائص ، والأهداف ، فانه لا يستخدمها كما هي ، وانما يحولها ، بحيث تتفق مع طبيعة العمل الشعري ، والشاعر يستخدمها بوصفها وسائل تبرز الجوانب الخصوصية في العمل الفني الى الجوانب الكلية ولكي لا يقع الأثر الشعري في الخطابة والتاريخ ولا يفقد حريته ، فعليه أن يتحاشى كل غاية خارجية غريبة عن الفن وعن المنة الفنية الخالصة . واذا ترك العمل الشعري لكي يعبر عن الغايات العملية ، فانه يهبط من علو البحر ليسقط في دائرة النسبية ، ويتحول العمل الشعري الى مجرد وسيلة في خدمة غاية . وهذا ما ينطبق فعلا على كثير من التراثين الكنسية ، التي لا تفسح مجالا الا للتمثيلات التي تؤدي الى الورع الديني ، وهذا ما نجده - أيضا - في الشعر الذي يهدف الى التعليم وتهذيب الأخلاق ، أو الى إثارة قلق سياسي ، وهذه الأهداف يمكن للشعر أن يساهم في تحقيقها ، لكن بشرط ألا ينسى أن الهدف الموضوعي للشعر هو الشعري وحده ، ويمكن بلوغ هذه الأهداف عن طريق وسائل أخرى غير الشعر (١٨٧) ولكن هذا لا يعني أن الشعر يدعى لنفسه موقفا بمنزلة عن الواقع العيني ، وانما مادام الشعر حيا ، فلا بد له من لمشاركة النشطة في الحياة ، والشعر ويجسد هذه الصلات بين الفن والواقع القائم ، ومظاهره الخصوصية ، لا سيما تلك الاضمار التي ترتبط بمتابعة أو حادث ما . ولكن اذا ركز الشعر على هذه الروابط ، فانه يجد نفسه - في النهاية - في موقف التبعية ، ويفقد وجوده الحر ، ويمكن للشعر أن يتعامل مع الواقع الخارجي ، وطروقه وأحداثه ، بشرط أن يدمج في جوهره بالذات مادة هذا الواقع ، وأن يصوغها ويشكلها وفق الخيال وحرية (١٨٨) .

(١٨٥) ستيس : فلسفة هيجل ، ص ٦٥١ .

Hegel : op. cit., p. 888.

(١٨٦)

Ibid : p. 994.

(١٨٧)

Ibid : p. 996.

(١٨٨)

ويرى هيجل أن أحد أسباب إبداع الأثر الشعري الأساسية هو وجود الذاتية الفردية للشاعر Subjective Individuality of the Poet والفنان الخلاق ، ومهمة الشاعر أسهل وأصعب في آن واحد من مهمة سائر الفنانين ، فهي أسهل لأن معالجة اللغة الشعرية ، رغم ما تقتضيه من مهارة كبيرة ، لا تستلزم تدليل صعوبات فنية كثيرة ، ويسعى الشاعر الى ايجاد يدل لصعوبة المادة التي يقابلها المعاني والنحات والمصور ، وذلك بنفاذه الى النواة الصميمة والخاصة للفن ، ونفاذه الى أعماق الخيال ، ويحمله عن تصورات فنية صلبة (١٨٩) ، وإذا كانت الداخلية تعبر عن نفسها - في الفنون الأخرى - من خلال شكلها الخارجي ، فإن الكلمة تظل وسيلة الاتصال المناسبة للروح ، والتي تتيح للشاعر أن يلتقط ويصير عن كل ما يجيش في أعماق الوعي . ويرى هيجل أن اللغة ليست مستقلة عن الشاعر بوصفه ذاتا ، كما هو الحال في المواد الوسيطة في الفنون الأخرى ، وإنما هي الإنسان والشاعر نفسه (١٩٠) والأصل في الأعمال الشعرية أنها تنطق وتنفى وتمثل من قبل أشخاص أحياء ، ولهذا فالشعر بالذات هو فن صوتي في المقام الأول ، لأن الشعر يدخل على الألفاظ عنصر الزمن ، وعنصر وعنصر الصوت ، ليثبت فيها الحياة الروحية ، ولذلك فالأصل أن نسمع الشعر لا أن نقرأه ، لأن الطباعة والكتابة تحولان الشعر الى أشياء مرئية للعين فقط ، ولا صلة لها بهيجل من الشاعر أن تكون خبرته الموضوع الذي يثريه معالجته عميقة وواسعة الى أقصى حد ممكن ، بمعنى أن يكون قد عاش في الموضوع واندمج به ، وأن يقف منه موقفاً تنتفي عنه كل مصلحة شخصية . وشعراء الشرق الاسلامي ، يمثلون هذا خير تمثيل ، فهم يلجأون منذ البداية - الى مملكة الحرية ، مما لا يترك لديهم أي مجال للهوى أو الرغبة (١٩١) .

سمات التعبير الشعري : Poetic Expression

يحلل هيجل سمات التعبير الشعري من خلال تحليله للمادة الوسيطة التي يستخدمها الشاعر وهي اللفظ ، والإمكانات الصوتية له ، فاللفظ ليس رمزا لتمثيلات روحية ، ولا تظهيرا مكانيا مطابقا للداخل ،

Ibid : p. 997.

(١٨٩)

Ibid : p. 1036.

(١٩٠)

Ibid : p. 998.

(١٩١)

نظير الأشكال التي يخلقها النحت والتصوير ، وليس تنظيماً للنفس كما هو الحال في الموسيقى ، بل أن اللفظ علامة تصبح غاية في ذاتها . ولهذا لا بد أن نأخذ في الاعتبار ثلاث نقاط عامة : ولها : أن الأصل الحقيقي للغة الشعرية ، ينبغي البحث عنه في كيفية التمثيل ، وليس في اختيار الألفاظ ، وثانيها : أن التمثيل الشعري - يحد ذاته - لا يتموضع إلا في الألفاظ ، وهذا يعني أن نبيخ اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة العادية . وثالثها : أن الشعر نطق فعل بمعنى أن اللفظة ذات رنين ، ولذلك لا بد أن تصاغ وفق مدتها الزمنية مما يقتضى الاستعانة ، بالوزن والإيقاع والغافية (١٩٢) .

(١) طريقة التخيل الشعري للأشياء (*) :

The Poetic way of Imagining Things.

إن التخيل الشعري يقوم بالدور الذي يقوم به الشكل المرئي في الفنون التشكيلية ، وهذا يعني أن قوة الخلق الشعري تكمن في صياغة الشعر للمضمون داخلياً ، دون الاستعانة بأشكال خارجية ، ولم يرق التخيل الشعري المبدأ إلى هذا المستوى ، لأنه كان يخضع للعقوبة ، ولأنه لم يدرك ماهية الإنسان الداخلية ، ولذلك يقول هيجل « أن التمثيل لا يكون شعرياً إلا بفضل حالة التوسط التي يبقى فيها بين هذين القطبين . - ويعني بهذه الواقع العيني بأجزائه المختلفة ، وعمومية الفكر المجرد - مما يتيح له أن يجعل موقفاً وسطاً بين الحس العادي والفكر بما هو كذلك » (١٩٣) .

ويسمى هيجل التمثيل الشعري « بأنه تمثيل تصويري ، لأنه يضع تحت إصبعنا ، لا الماهية المجردة ، بل الواقع العيني ... الذي يتيح لنا أن نستشف الجوهرى » (١٩٤) والتمثيل الشعري يشبه الحروف ، وهي علامات أصوات اللفظ ، التي حين ننظر إليها نفهم ما نقرأه في الحال ، دون الحاجة إلى سماع الأصوات . فالشعر لا يكتفى بالفهم المجرد ، فهو لا يقدم الموضوعات كما تكونت في الفكر ، أو كما صاغتها الذاكرة ، بل يقدم المفهوم ذاته في ال « هنا » الواقعية . ويقدم هيجل مثالاً على ذلك

Ibid : pp. 1000-1001.

(١٩٢)

or Conceiving Things = Vorstellen

Ibid : p. 1002.

(١٩٣)

Ibid : p. 1002.

(١٩٤).

يوضح فيه الطريقة التي يقدم بها الشعر الفكرة المجردة في صورة حسية، وبالتالي يسبك بالجانبين معا ، وهما الكلي والجزئي في وحدة لا تنقسم ، فحين نقول كلمة الشمس أو الصباح ، نعرف معنى ذلك دون أن تكون بناء حاجة الى استحضار صورة للشمس أو الصباح ، لان ما تمثله أمام الذهن ليس صورة ولكنه تصور عقلي Concept ، ولكن حين يقول الشاعر « حين مطلع الشمس تنهض أور ورا urora وردية الأصابع when is the dawn Aurora with rosy fingers فان المدلول المعبر عنه واحد في الحقيقة ، غير أن التعبير الشعري يعطينا أكثر لأنه يضيف للشيء معطيات وصفات أخرى ، لانه يقدم تصورا بلاغيا واضحا أمام رؤية الذهن ، ولهذا يجسج التمثل الشعري بين كل امتلاء الظواهر الواقعية التي تنصهر في الداخلية وبماهي الشيء لتخلق كلا واحدا ليس قابلا للقسمة (١٩٥) * والشعر الشرقي - بوجه خاص - هو الذي يطالعنا بهذا الغنى في الصور والتشبيهات . ولذلك لان الطابع السامي لتصورات الشرقيين وحسوسهم ، يحثهم على أن يستخلصوا ما هو ألمع وأبهى وأروع ما لديهم من تشبيهات وتمثيلات ، ليحلوها ما يبدو لوعيهم أنه جدير بالتعظيم والتفخيم . والتمثل البشري للأشياء Prosaic way هو على النقيض من التمثل الشعري ، لأن مضمونه ليس المجاز أو التمثيل الحكائي Allegory وإنما الدلالة بما هي كذلك ، وبذلك يبدو التمثل البشري مجرد وسيلة لكي يصل المضمون الى الوعي . وإذا كان التمثل البشري يخضع لقانون الدقة والوضوح ، فإن التمثل الشعري لا يحكمه قانون الدقة والتطابق المباشر مع المضمون (١٩٦) والنثر قد يستخدم بعض الصور المتكررة ، باستمرار في الشعر ، ولكن لا معنى هذا أنه قد دخل دائرة الشعري ، ولذلك فإن لشاعر مطالب دائما بأن يأتي بالجديد من الصور ، لان الاستعمال المتكرر لبعض الصور ينقلها النثر (١٩٧) .

(ب) التعبير اللفظي وسماته في الشعر :

ان الجانب اللفظي من الشعر يمكن أن يكون موضوعا لتأملات لا متناهية ومعقدة ، ولكن هينجل يتوقف عند بعض النقاط الأساسية ذات الصلة بموضوعه مثل : اللغة الشعرية، النظم (الإيقاع - القافية -

Ibid : pp. 1002-1003.

Ibid : p. 1003.

Ibid : p. 1006.

(١٩٥)

(١٩٦)

(١٩٧)

التربط . والألفاظ من أغنى ومائل الشعر الخارجية ، ويتأتى غناها من أن الشعر يستخدم اللغة - استخداما مختلفا من استخدامها لها في حياتنا اليومية ، ونتيجة لهذا فهو يتحاشى في التعبير اللغوي ، ما يعيدنا الى اللغة اليومية العادية ، ويعتمد كذلك عن لغة الوعظ الديني ، ولننظر العلمى الفلسفى ومنهجهما - فهو يتجنب التقسيمات الواضحة ، والعلاقات التى تقيمها ملدة افهم ومقولات الفكر حتى تكون الأشياء مجردة من كل طابع عيني (١٩٨) ، ومن الوسائل التى تستخدمها اللغة الشعرية ، استخدامها الخاص لبعض الألفاظ والأسماء بهدف التعظيم أو التصغير ، وهذا ما نجده فى مزج الشاعر بين الألفاظ ليكون صورة شعرية ، وعدم خضوعه لبعض أشكال الاعراب ، وقد يلجأ الشاعر الى استعمال مهجور الألفاظ ، (أى ما يندر استعماله فى الحياة اليومية ، أو ينحت الألفاظ جديدة ، ولكن بشرط ألا يصطنع بالمعبرية القومية للغة ، أى بشرط ألا يحطها تماما ، وقد يلجأ الشاعر الى استخدام الصور البلاغية Figures of Speech ولكن بشكل لا مبالغة فيه . ويتحكم الشاعر فى خلق لفته الخاصة عن طريق التحكم فى بنية العبارات ، فالعبارات تتعاقبها البسيط أو المعقد ، وبطابعها المتقطع أو المنساب الهادى يمكن أن تسهم فى التعبير عن المواقف والمشاعر والأحوال من كل نوع ، ويلجأ الشاعر الى ذلك لانه من المفروض أن يشف المداخل عن نفسه من خلال التعبير اللفظي (١٩٩) . وقد يظهر النطق الشعرى - لدى شعب من الشعوب - فى وقت لم تكن قد تكونت لفته بعد ، وتكون فى حالة التكوين فى الشعر ، ولذلك قام يستخدم الشاعر هنا تعبيرات مستعنى فيها بعد عن دائرة الشعر ، وتستخدم فيما بعد فى النثر ، ولكن الشاعر حين كان يستخدمها كانت جديدة ، ولذلك يكون الشاعر - حينذاك - أول من يفتح لم شعبه، وأول من يقيم جسرا بين المتمثل واللسان (٢٠٠) . لذلك تبدو لنا طريقة هوميروس ودانتى فى تمثيلها الشعرية بسيطة وعادية ، لان كلا منهما كان يعبر عن التمثل بالألفاظ التى تلائمه ، وفى نفس الوقت يعطى كل منها لغة شعرية حية لشعبه . ولكن بعد أن يتوافر للناس لغة نظرية مكتملة التكوين لاستعمالات الحياة اليومية فإنه يجب على التعبير الشعرى - كى يثير الاهتمام - أن يعتمد عن اللغة العادية ، ويصنع لنفسه تعبيرات جديدة أسمى وأغنى، ونتيجة لهذا، فإن الأشعار

Ibid : p. 1007.

(١٩٨) انظر :

Ibid : p. 1008.

(١٩٩)

Ibid : p. 1009.

(٢٠٠)

التي رأت النور لدى شعوب تمتلك لغة نثرية متطورة تختلف بشكل جوهري عن أشعار الشعوب التي كانت من الأصل ليس لديها هذه اللغة النثرية المتطورة . ونحن نغفل الشاعر في خلق لغة خاصة ، فيهتم بالبلاغة والزخرفة اللفظي ، على حساب الحقيقة الداخلية فانه يركز اهتمامه على الشكل الجميل والتعبير المصقول ، والحرص على تقديم لغة أنيقة ساحرة . ولهذا نجد بعض الشعوب قدمت أعمالا شعرية تتسم بطابع بلاغي صرف ، وهذا ما نجده في اللغة اللاتينية بشكل خاص ، لاسيما لدى شيشرون Cicero (١٠٦ - ٤٣ ق.م) ولدى هوراسيوس Horace (٦٥ - ٨ ق.م) ، وفيروس Virgil (٧٠ - ١٩ ق.م) الذين نجده لديهم قدرا لا بأس به من التكلف والتصنع ، بل ويمكن أن نرى في أعمالهم مضمونا نثريا ملففا بزينة خارجية محضة ويرجع هيجل السبب في ذلك الى أن الشعراء الذين يقتفدون العبقرية كانوا يحرصون على إبراز البلاغة اللفظية ، والمؤثرات الصوتية ، لأن التعبير الشعري الحقيقي يعتمد عن الزخرف البلاغي المبالغ فيه ، ويحرص على إبراز الطابع الحر ، بحيث يوحى لنا أن الشعر ينبثق من تلقاء نفسه (٢٠١) .

هذا بخصوص اللغة الشعرية ، أما عن النظم Versification فيري هيجل أن الشعر يحتاج الى الوزن ، أو الى القافية *Kuyme* وليس كل نظم هو شعر ، فالنثر المنظوم ليس شعرا ، لأن المضمون ليس شعريا ، والشرط في المضمون الشعري أن يكون قابلا - في الأساس - لأن يصاغ في صورة شعرية (٢٠٢) ، والنظم - في حد ذاته - ليس عقبة أمام الاندفاع الحر للشاعر ، لأن الموهبة الفنية تتحرك وسط موادها الحسية ، والعنصر الحسي لدى تمثله صوتية الألفاظ في الشعر هو جزء من الفن ، وهو يجعل الشعر يختلف عن اللغة العادية ، ويبدو في مظهر حي ، وإذا كانت الصوتية الحسية للألفاظ في تراها تتحرك في اللانظام ، فمن مهمة الشاعر أن يحيل هذا اللا نظام الى نظام ، وأن يفرض على الألفاظ حدودا حسية ، وأن يرسم لتصوراته الجمالية وبنيتها اطارا صوتيا والنظم لشعري هو موسيقى تفيد في إضفاء رنين على التمثلات في تعاقبها ، ولهذا فان وزن البيت يفترض فيه أن تعبر عن النبضة العامة ، والنبضة الروحية للقصيد برمتها ، سواء أعطى للبيت الشعري شكل

Ibid : p. 1010.

(٢٠١)

Ibid : p. 1011.

(٢٠٢)

الاياموس، أو التروخايوس Trochee^(٦) وهناك نسقان في النظم^(٧)،
النسق الأول : وهو نسق النظم الإيقاعي Rhythmic Versification
ويعتمد هذا النص على الموسيقى العميقة في داخل العمل الشعري ، وهو
لا يعتمد على القافية بشكل أساسي ، لأنه يمتد على المدة الثابتة للمقاطع
تيمًا لطولها أو قصرها ، والتركيب بينهما ينسب متفاوتة وطبقًا لوزان
متنوعة ، ويتم التحريك الإيقاعي عن طريق النبرة والوقفة ، والصوتية
التي تصدر في هذا للنسق تصدر في قلب هذه لحركة الداخلية دون أن
تنتهي إلى قواف ، أي أن الموسيقى الداخلية تنجم عن المدة والحركة في
الزمن ، والنسق الثاني : هو عكس النسق الأول ، لأنه يبرز صوتية
الحروف النابتة والمتحركة (٢٠٣) .

وكذلك صوتية الألفاظ بجملة ، على اعتبار أن تشكيلات الحروف
والمقاطع والألفاظ مرتبة جزئيًا بحسب قانون التكرار القياسي لصوتية
واحدة ، أو متماثلة جزئيًا حسب قاعدة التناوب . ويستخدم الشاعر
وسائل كثيرة لتحقيق هذا النسق مثل الجناس الاستهلاكي Alliteration
والسجع Alliteration والقافية Rhyme يرتبط النسقان
- وهما النسق الإيقاعي للمقاطع ، والإيقاعي للصوتيات - ارتباطًا وثيقًا
بعلم العروض وprosody^(٨) في اللغة - سواء ارتكز على طول المقاطع
أو قصرها ، أو على النبرة المنطوقة ، بالارتباط مع دلالة المقاطع ، ويتسع
المجال لتراكيب شتى بين التوال الإيقاعي Rhythmical Progress
وتشكيل الصوتيات المستقلة Independently Arranged Sound (٢٠٤)

(*) لتفيلة في العروض الأخرى واللاتينية مؤلفة من مقطع طويل وآخر قصير .

Sue : Hege : op. cit. p. 1016.

(*) عارض ليسنج (١٧٢٩ - ١٧٨١) هذه النظرية في كتابيه « لوكيون »
والدراما الهامبورجية حيث عارض للكلاسيكية الفرنسية والشعراء الفرنسيين في التزامهم
النظم في أشعارهم واقترح جمالية جديدة ، مستوحاة من الدراما الشكسبيرية ، ونادى
أيضا بأن يستخدم النثر في التراجيديات ، وقد أخذ جوته وشيلر برأي ليسنج ولاسيما في
أعمالهما المبكرة ولكن ليسنج تراجع عن رأيه ، فكتب مسرحية ثالان الحكيم من خلال بحر
الاياموس (بحر شعري لاتيني قديم) وقد تراجع جوته وشيلر أيضا عن هذا في أعمالهما
المسرحية بعد ذلك .

Ibid : p. 1016.

(٢٠٣)

(*) هو المصطلح الذي يطلق على مجموع الوسائل التي يمكن بها تحليل الكلام
إلى عناصره الصوتية والإيقاعية ، انظر جودي وهبه : معجم مصطلحات الأدب ،
ص ٤٤٦ .

Hegel : op. cit., p. 1014.

(٢٠٤)

يمثل القافية للشعر الرومانتيكى - بشكل خاص - ضرورة حقيقية ، لان حاجة النفس الى ادراك ذاتها ، تنصح عن نفسها - على نحو اشيل - فى توازن القافية Assonance Rhyme ، للقوافى ، ويكون هما الأوجه من خلال ترديد الأصوات ، هو أن تردنا الى أنفسنا . وعن طريق القافية ، يقترون النظم من التعبير الموسيقى ، ويحررنا من الجانب المادى للغة ، بمقاطعها الطويلة والقصيرة (٢٠٥) ولكل لغة امكانية خاصة بها فى مجال إبراز الصوتيات ، فمثلا اللغة اللاتينية مختلفة فى تكوينها ، فهى تركز على الجانب الإيقاعى ، وليس على القافية ، ولذلك يجرى الشاعر عدة تحويلات عليها ، لكى تتشبه مع القافية السائدة فى اللغتين الفرنسية والإيطالية . ولذلك فإن الرومان لم يستطيعوا أن يسيروا على نهج الشعر الإغريقى ، ويحوروه ، إلا بعد أن تمكنوا من ديباسته ، ويورد هيجل مثالا على ذلك ، من شعر هوراس باللغة اللاتينية : لا يكفى أن تكون القصيدة جميلة ، بل ينبغى أن تكون مؤثرة ، وأن تقود نفس السامع الى حيث يطيب لها (٢٠٦) .

ويرصد هيجل تطور القافية حتى وصلت الى احلال النظم المبني على القافية محل النظم والإيقاعى القديم فى اعقاب الفزوات الحربية، وما استتبع ذلك من تحلل للغات القديمة (*) وترجع القافية - فى اصولها الأولى - الى علم العروض القديم عند الإغريق ، وينفى هيجل أن يكون الغرب قد أخذ من العرب هذا المبدأ النظمى « القافية » ، لانه يرى أن الشعر العربى العظيم قد تأخر فى نشأته عن ظهور القافية فى الغرب المسيحي ، بل وينفى أن يكون هناك احتكاك قد حدث بين الغرب والشعر الجاهل . وهو يرى أن الشرق الإسلامى أيضا لم يأخذ القافية من الغرب ، وأن كل شعر بهما نشأ بعيدا عن التأثير بالآخر وهذه القضية تحتاج الى دراسة من قبل الباحثين المتخصصين فى تاريخ وأصول اللغات وعلم اللغة المقارن .

Ibid : p. 1023.

(٢٠٥)

Ibid : p. 1024.

(٢٠٦)

(*) حاولت ان أبسط هذا الجزء الصعب الذى يعرض فيه هيجل تطور النظم والقافية ، من خلال فهمه لتاريخ اللغات القديمة والحديثة، وتطور استخدام الإيقاع والوزن والنبر ، وقد اخذت من هذه الأجزاء ما يفيد خطة البحث الرئيسية ، لأن هيجل يطرح موضوعات غالية فى التحليل ، تحتاج الى تفصيل طويل ، ومثال ذلك تحليله للألفاظ والنبر والمقاطع الصوتية التى تتكون منها الالفاظ ، والملاقة بين الحروف الساكنة والمتحركة ويتنبع هذا حتى فى اللغة السفسكرية .

ويرى هيجل أن النظم الاليفاعي هو طريقة في الكتابة تطورت على الشعر الاغريقي ولقد بدأت بالجناس ثم بالسجع ثم بالقافية بالمعنى المحدد لهذه الكلمة . والجناس Alliteration كان سائدا في الشعر الاسكندنافي القديم ، والطابع الغالب الذي يقوم عليه الجناس هو طابع الحروف الساكنة ، أما السجع Assonance فهو قرب للقافية لانه عبارة عن تكرر لحروف لها صوتية واحدة ، في وسط الفاظ مختلفة ، أو في نهايتها . وليس من الضروري أن يختتم البيت بهذه الالفاظ ، بل من الممكن ان تأتي في مواضع أخرى من البيت الشعري ، ولقد ازدهر السجع لدى الشعوب الرومانية والاسبانية ، لأن لغتهم غنية صوتيا ، بحيث تسمح بتكرار أصوات بعينها (٢٧) والقافية (٢٨) تحقق ما لا يستطيع أن يحققه الجنس أو السجع ، ويعتبر الشعر الغنائي من بين انواع الشعرية الخاصة الذي يكون أكثر استعمالا للقافية بحجم داخلته ، ونمط تعبيره الذاتي ، ولهذا تأخذ هذه الطريقة في استعمال القافية شكل جمع بسيط أو متفاوت التعقيد بين الأدوار الشعرية .

لأنواع الشعرية المختلفة :

إن الشعر بوصفه فنا كاملا يتعامل مع مواد لا تفرض عليه نمط تنفيذ معين ، ولذلك يمتلك الشاعر القدرة على استخدام أشكال وأنماط إنتاج فنية باللغة المتنوع ، ولهذا فإن تمايز الشعر الى أنواع مختلفة يتأتى من طبيعة الإبداع الشعري نفسه ، فكل نوع من الأنواع التي سنقف عندها ، سنجد أنها مرتبطة بمضمون ما لا يمكن تقديمه - وسط حالة العالم السائد ، وموقع الفرد منها - الا من خلال النوع الذي يلائمه . وأول هذه الأنواع الشعرية التي تعرض عملية العالم الروحي للتمثيل الداخلي هو الشعر الملحمي Epic Poetry الذي يماثل النحت ، لأنه يقوم بنفس الفور الذي كان يقوم به النحت ، فهو يقدم صور التمثيل النحتية ، على أنها متعينة بأفعال البشر والآلهة ، بحيث يصور الشاعر كل ما يقع جزئيا من القوى

Ibid : pp. 1028-1030.

(٢٠٧) انظر :

(*) القافية Rhyme في اللغات الأدبية هي تكرر أصوات متشابهة أو متماثلة في فقرات منتظمة ، وغالبا ما تكون في أواخر الأبيات الشعرية . ويعد "مجدى وهبه هدا" و"فيرا" من القافية مثل : قافية الكتاب Rime Batelee

والقافية الزويلة Rime Covee والقافية المتوجه Rime Couronnee والقافية الامبراطورية Rime Empetiere والقافية المجنسة Rime Riche وغيرها ، وقد اشار هيجل الى كثير منها .

الالهية والبشرية ، « فالشاعر يسترجع الأحداث ، ليعرض أمامنا عالما موضوعيا من الموضوعات والأشخاص والأحداث » (٢٠٨) ، دون أن يقدم ذاته في القضية الملحمية ، ويقوم الشاعر بدور الراوى Rhapsoda وهذا الشعر له طريقة خاصة في الإلقاء تعتمد على الراوى (وهو الراوى المحترف للقصائد الملحمية القديمة الذى يتلو القصائد بصورة آلية) ، أما الشعر الغنائى Lyric Poetry فهو على النقيض من الشعر الملحمي ، فإذا كان مضمون الشعر الملحمي هو الموضوعي ، فإن مضمون الشعر الغنائى هو الذاتى ، أى العالم الداخلى ، والنفس الجياشة بالمواطف ، التى لا تسمى الى العمل ، وإنما تسمى الى التعبير عن الذات ، وإذا كان الشعر الملحمي يقوم بدور النحت ، فإن الشعر الغنائى يقوم بدور الموسيقى ، لأن من يلقى الشعر الغنائى ، لا يلقى بطريقه آلية ، وإنما بشكل موسيقى ، فيفرض تبدلات متنوعة فى طبقات الصوت ، حتى يشعر السامع ان هذه التبدلات جزء لا يتجزأ من ذاتيته * أما الشعر الدرامي أو التمثيلى Dramatic فهو يجمع بين النوعين السابقين ، فالموضوعي يظهر لنا اللاتى ووحده معه * ولهذا فهو ذاتى Subjective وموضوعي Objective فى آن واحد ، فهو ذاتى بأصوله الداخلية وكشفه للأسرار الداخلية للأفراد ، وموضوعي بتحقيقه الخارجى ، والشعر الدرامي يشتمل على قسم غنائى ، وفيه تلصق الشخصية عما هو خاص بها ، ويحتوى على قسم ملحمي ، لأن الشخصية لا تعيش فى فراغ ، وإنما تعتمد على أنشطتها فى الحياة الواقعية ، والعالم الخارجى ، وهى تتصارع أيضا مع شخصيات أخر (٢٠٩) وقد تطور هذا النوع من الفن حين دفع الفن الى التعبير عن الشعور الذى بالصل ، أى عن طريق الأيماء والإشارة الى درجة الاستغناء عن الكلام ، حتى وصل الى فن التمثيل الايمائى « البانتوميم Pantomime الذى يحول الحركة الإيمائية للشعر الى حركة إيقاعية وتصويرية للأعضاء (٢١٠) »

(١) الشعر الملحمي : Epic Poetry

إن البدايات الأولى للشعر الملحمي ظهرت فى الإبيجرامات Epigram والقصائد التعليمية والفلسفية التى تشرح أصل الكون والآلهة ، والتى تقتبس مضمونها من ميادين خاصة من الطبيعة والحياة الانسانية لتعطى

(٢٠٨) سبيلس : فلسفة هيغل ، ص ٦٥٢ . Hegel : op. cit. p. 1087.

(٢٠٩)

Ibid : p. 1038.

(٢١٠)

في عبارات مكثفة تمثيلا منفردا أو اجاليا عما هو دائم ، وحقيقي ، ولكن هذه البدايات كانت تحتوي فقط على نبرة ملحمية ، ولكن مضمونها لم يكن كله ملحميا ، أو شعريا . لأن ما هو شعري حقا هو الوعي العيني الذي يتبنى في شكل فردى ، والملحمة حين تروى ما حدث ، وما هو واقع ، فانها تنطوي على أحداث كثيرة تتصل من خلالها بالعالم الكامل لأمة من الأمم ولعصر من العصور ، ولهذا فإن مجمل تصور أمة من الأمم للعالم والحياة هو الذي يحدد مضمون الملحمة وشكلها (٢١١) ولذلك تقدم الملحمة لنا الوعي الديني للروح الانساني ، وتقدم أيضا الحياة الاجتماعية والسياسية بجوانبها المختلفة لأمة من الأمم ، ولهذا فهي تقدم الكل والفردى ، وتؤلف كلا عضوي ، تتلاحق وقائمه في هدوء موضوعي ، ولا يتدخل الشاعر - كاتب الملحمة - ولا يسفر عن نفسه ، فلا يقدم تعليقاته الخاصة أو شروحه ، أو وجهة نظره فيما يرويه من أحداث ، لأن المهم هو أن يظهر لنا من خلقه ، وليس الشاعر نفسه ، ومن هذه الزاوية ، نجد أن شعر الملحم هو ضد الشعر الغنائي ، لأن العنصر الهام والأساسي في الشعر الغنائي هو شخصية الشاعر (٢١٢) ، ويرى هيجل أن الملحمة هي ديوان الشاعر لأبي شعب من الشعوب ، وهي كتابه المقدس ، ولهذا فإن لكل أمة كبيرة كتبها كثيرة من هذا النوع الذي تعبر فيه عن روحها الأصلية ، والملحم هي الأساس الحقيقي الذي يلهم عليه ووجدان شعب من الشعوب ، ومن الملحم التي يشير إليها هيجل كنماذج ملحمة الراماينا Ramayena وملحمة المهابهاراتا Mahabharata والابلياذة Iliad والابوديسا Odyssey (٢١٣) .

ويعبر الوعي الساذج Child Dik cons لشعب من الشعوب عن نفسه للمرة الأولى في القصيدة الملحمية ، بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، تظهر الملحمة الحقيقية حين يخرج الشعب من حالة الحذر ويشعر بيقظة روحية ، ورغبة في خلق عالم خاص به يعبر فيه عن نفسه ، ويمثل طريقته في التفكير والحياة . ولهذا تكون الإرادة ، والعاطفة كلا لا يتقسم (٢١٤) ، ولكن حين يفصل الأنا الفردى عن الكل الجوهرى للأمة وحالاتها وطاقاتها في التفكير ، وأعمالها ومصارها ، وحين يتم - في الإنسان نفسه - الانفصال بين الإرادة والعاطفة ، فإن الشعر الملحمي يغفل مكانه للشعر

Ibid : pp. 1039-1041.

(٢١١)

(٢١٢) ستيفس : فلسفة هيجل : ص ٦٥٢ .

(٢١٣)

Hegel : op. cit., p. 1045.

(٢١٤)

Ibid : p. 1045.

الفنائى والشعر الدرامى * وهذا يعنى أن الملحمة - عند هيجل - مرتبطة أساسا بوضع الفرد فى المجتمع ، وعلاقته بالجماعة التى ينتمى إليها ، بحيث يشعر الفرد بأنه جزء من الكلية التى تشكلها الحياة العاطفية والعقلية . ولهذا فإن العصر البطولى Heroic Age ، وهو المعبر عن الملحمة ، تنتج فى ظله ، لأنه يسود فيه البطل الملحمى الذى لا يعرف الانفصال بين الأنا الفردى والكل الاجتماعى ، ولا يعرف التناقض بين الهوى والمصلحة . ولهذا فإن الشعب يملك منذ حقبة البطولية - بما هى كذلك - فن تصوير ذاته فى صورة شعرية * ولذلك فإن على الشاعر الملحمى أن يرتبط بموضوعه ارتباطا وثيقا على النحو الذى يكون فيه مرتبطا بالكل ، بمعنى أنه يجب على الشاعر أن يحيا بجماع نفسه فى الظروف والشروط التى يصنفها ، وأن يشاطر العصر الذى يتغنى به فى معتقداته وطريقته فى التفكير ، ألا يتدخل فى عرض موضوعه ، لأنه إذا انفصلت الصلة بين عقيدة الشاعر وحياته ، وتخللاته الواقعية من جهة ، وبين الأحداث التى يصنفها من الجهة الثانية ، فإن القصيدة تنفك بالضرورة وتفقد طابعها الملحمى (٢١٥) *

ويعيد هيجل شرح عبارة هيرودتس الشهيرة ، وهي أن هوميروس وهزودوس هما اللذان منحا الاغريق آلهتهم ، بمعنى أن الحرية والجرأة فى الخلق لدى الشعائين ، قد ساعدتها فى صياغة الديانة اليونانية على نحو تكون واضحة وضوحا كليا لدى الشعب اليونانى وتعبر عن الوعى القومى بكل جوانبه الدينية والسياسية والاجتماعية (*) فإذا كان هيرودتس قد شغل نفسه بالبحث عن مصادر الديانة اليونانية فى الماضى ، وفى السبوب المجاورة مثل مصر ، فإن شعراء الملحم الاغريقية اهتموا بصياغة الوعى الاغريقى فيما يتصل بديانته * ولذلك فإن عصر الملحمى يبدأ حين يفلح الشاعر فى طرد العناصر المخلوية والفريضة عن روح شعبه ، بحيث يكتشف الجوانب الجوهرية فى شعبه بالغة حقيقية ، حتى اننا لا نشعر بوجود الشاعر ، ونحن نقرأ الاكراذة والأوديسا ، ولكن نتمثل الروح اليونانية * ويرى هيجل أن القصيدة الملحمية بوصفها أثرا فنيا حقيقيا لا بد

Ibid : p. 1847.

(٢١٥)

(*) يرى هيجل أن هناك نوعين عن الواقع القومى لكل شعب ، أولهما - الواقع الوهمى الذى يبين الشروط الجغرافية والمناخية والطبيعية التى يعيش فى ظلها شعب معين ، وثانيهما : جوهر الوعى القومى الذى يجد تعبيره فى الأسرة والدين والحياة القومية ، والقصيدة الملحمية لا تهتم بالجانب الوهمى إلا بقدر ما يتصل بخوهر الوجود القومى لشعب ما ، وتركز على الواقع الذى يعكس الوعى القومى بكل أبعاده *

أن تكون من صنع فرد واحد (*) ، فهي وإن عبرت عن روح شعب بأسره ، رغم أن روح العصر وروح الأمة هما اللذان يشكلان العنصر الأساسى لها ، إلا أنها ليست من صنع هذا الشعب كله ، وإنما من صنع بعض فراده فقط إلا أن العبقريّة الفردية لشاعر يضى هذا الروح ومضمونه معا بوصفهما جزءا من جديسه الخاص ويظهرهما فى أثر فنى . ولهذا فإن تحليل القصائد الملحمية لروح الشعب الذى أنتجها ، ونتيجة لهذا فإن جملة القصائد الملحمية الموجودة فى العالم تؤلف التاريخ الكونى بأجل ما فيه ، وأكثره نبضا وأعظمه حرية ، ولكى يكون الشعر الملحمى القومى قادرا على إثارة اهتمام الشعوب الأخرى والمصور الأخرى أيضا ، فلا بد أن يكون العالم الذى يصوره ليس مجرد عالم قومى خاص ، بل عالما تعبر فيه الكلية الانسانية عن نفسها ، وتجد انعكاسها فى هذا الشعب الخاص ، وفى أبطاله ومآثرهم (٢١٦) . وهذا ما نجده فى الإلياذة والأوديسا ، وفى الكوميديا الإلهية لدانتى ، والملحمة بوصفها الكتاب المقدس لشعب ما ، فإن الموضوع الذى يصلح لها لابد أن يتصف بعمد كلى تاريخى ، وب نقطة تحول لدى هذا الشعب مثل الصراع بين الأمم فى الحروب التى تحصل مطلبا قوميا ، بينما الصراع بين الأفراد فى الأسرة والوطن الواحد ، يمثل موضوع الشعر الدرامى . ولهذا فإن ما يؤلف خلفية العالم الملحمى هو مشروع قومى ، يمكن أن نقص فيه الأمة عن نفسها عن الملامح الكلية للروح القومى .

التطور التاريخى للشعر الملحمى :

The Historical Development of Epic Poetry

إن الشعر الملحمى شأنه شأن فن النحت قد وجد عصره الذهبى لدى الإغريق ، وذلك لأن الشعر الملحمى يمت بصلة قريى الى النحت من ناحية مضمونه الجوهرى ، ومنظوره الخارجى ، ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن يبلغ الشعر الملحمى - مثل النحت - ذروة كماله لدى الإغريق ويميز هيجل بين ثلاث مراحل رئيسية فى التطور التاريخى للشعر الملحمى بشكل إجمالى : الشعر الملحمى الشرقى بطابعه الرمزى ، والشعر الملحمى لدى

(*) أنظر مناقشة لهذه القضية فى كتاب د. عبد الملّى شمراى ، أساطير الخرافية ،

ص ١١ - ١٢ .

Hegel ; op, cit, p. p. 1040.

(٢١٦)

الاعريق ، ومحاكاة الرومان له ، والشعر الملحمي الرومانتيكي لدى الشعوب المسيحية (٢١٧) .

ويتسم الشعر - لدى الشعوب الشرقية - بلويان الوعي الفردي في الواحد ، وفي الكل ، ولا نجد الملاحم بالمعنى المحدد لهذه الكلمة الا في الهند ، والشرق العربي وفارس . حيث تتخذ لديهم أبعادا هائلة ، أما الصينيون فلا يملكون ملحمة قومية ، لأن النثر كان هو طابع تصورهم للعالم والحياة ، وأيضا لأن أفكارهم لم تكن تصلح للتعبير الفني . بينما نجد لدى الهندوس ملاحم حقيقية ، تعتمد على أفكارهم الدينية مثل الراماياتا والمهاباراتا ، وهما اللتان تتضمنان بوجه خاص عرضا للرؤية الهندوسية للعالم (٢١٨) . وقد دلت العرب - منذ البداية - على أنهم شعب ذو طبيعة شعرية رفيعة ، وهذا ما يتضح في الأشعار المعروفة باسم « المعلقة » (وهي مجموعة من الأشعار كانت تعلق على أستار الكعبة قبل البعثة المحمدية) ، ويعبر هيجل عن إعجابه بالشعر العربي فيقول :

« هذا الشعر الشرقي ، شعر حقيقي ، يرى من الاختلافات الغربية ، ومن النثر ، ويخلو من الأساطير ، ومن الآلهة والشياطين والجن والمفاريت » (٢١٩) أي يرى من الأشياء المعروفة عن الخيال الشرقي ، ويرى هيجل أن الطابع البطولي والملحمي للشعر العربي ، قد بدأ يختل بعد الفتوحات الإسلامية ، وبدأ يحل محله قصص ثعلبنى وأمثال وحكم ، فظهرت حكايات ألف ليلة وليلة ومقامات الخريزني .

أما في فارس ، فقد ظهرت الأشعار الملحمية ، بعد أن أدخل الإسلام على اللغة الفارسية تحولات عديدة ، ونجد لدى الفرس ملحمة الشاهنامة Shohnama التي نظمها الفردوسي . ويرى هيجل أن الإسلام قد أعطى لشعراء الفرس الشعور بالحرة في معالجة الموضوعات التي يتناولوها ، وهذا ما ظهر في أعمال نظامي (٢٢٠) ، وسعدي (٢٢١) ، وجلال الدين

Ibid : p. 1003.

(٢١٧)

Ibid : p. 1006.

(٢١٨)

Ibid : p. 1007.

(٢١٩)

(٢٢٠) نظامي : من شعراء الفرس (١١٤٠ - ١٢٠٢ - له تأثير كبير في تطور الأدب الفارسي وأشهر كتبه يعمل للرقم خمسة . وهو من خمسة الصام وهم : مخزن البزار ، وخسرو وشيرين ، وأبلي ومجنون ، اسكندر ، وهفت باكر .

الرومي (٢٢٢) • أما الملحمة الإغريقية ، فلقد بلغت ذروتها في الملاحم الهوميرية ، ولكن الشعراء التاريخيين الذين جساموا بعد هيرودوتس ، ابتعدوا شيئا فشيئا عن هذا العرض الملحمي ، فظهر التفكك في الرؤية القومية للعالم ، وفي الوحدة الشعرية للأحداث ، واقترب فهم من فن المؤرخين النثرى • أما الشعر التالى الذى ظهر بعد عصر الاسكندر فقد اتجه نحو القصيدة التعليمية ، وكان هذا الاتجاه هو بمثابة النهاية للشعر الملحمي الإغريقى ، وحاول الرومان أن يقلدوا الإغريق ، فظهرت أشكال مصطنعة من الآلياة ، ولهذا يميز هيجل بين الملحمة بالمعنى المحدد لهذه الكلمة وهي عند الإغريق *Epopoia* وبين القصيدة الملحمية عند الرومان *Epos* ، وهي شكل متأخر ومتكلف من الملحمة (٢٢٣) •

أما القصيدة الملحمية الرومانتيكية ، فقد حاولت بحث روح جديدة في الشعر الملحمي عن طريق العقيدة والرؤية الدينية للعالم ، ومن خلال رصد أفعال ومصائر شسحوب جديدة ، وهذا ما تجلده في « الكوميديا الإلهية » لدانتى ، التى تعتبر الملحمة الفنية الحقيقية للصر الوسيط والكاثوليكي (٢٢٤) •

(ب) الشعر الفئائى : Lyric Poetry

إذا كانت الذاتية تختفى في الشعر الملحمي وراء موضوعية الأحداث الكلية ، فإن الذاتية تظهر في الشعر الفئائى ، لأنها المبدأ الرئيسى الذى يرتكز إليه ، فلقد ولد الشعر الفئائى نتيجة الحاجة إلى التعبير عن الذات ، وإدراكها عبر الحياة الداخلية لروح الفرد • وإذا كانت القصيدة الملحمية

(٢٢١) شيخ مصلاح الدين سقدي : شاعر فارسى ثم (١١٩٢ - ١٢٩١) ، لقى ثلاثين عاما في التصوف ، من أشهر كتبه ، ستان ، وجولستان ، والمهوان •
(٢٢٢) جلال الدين الرومى : شاعر ومفسوف فارسى (١٢٠٧ - ١٢٧٣) أشعر الطريقة المولوية في التصوف الفارسى ، له كتاب المثنوى ، وهو من أهم كتب التصوف الأندلسى وترجم إلى اللغة العربية •
(٢٢٣) Ibid : p. 1102.

(*) أن الفرق بين الملح الملحمية والملحم الحديثة يبين لنا أن الشاعر في الملح القديمة كان أكثر ارتباطا بعصره ، وبالضبط الذى ينتمى إليه ويعبر عنه ، بينما تلاحظ في الملح الحديثة ، مثل الفرنسوس المقفود ليلتون ، (١٦٠٨ - ١٦٧٤) ، والنوحانة لوديس (١٦٩٨ - ١٧٨٢) ، والمسماة *Messiah* كلويستوك *Klopstock* ، والفرنانة للموتير (١٦٩٤ - ١٧٧٨) أن هناك مسافة بين المفسمون ، وبين التلاحم الذى يقيم بها الشاعر الأحداث والأشخاص •

تعبير عن روح الأمة بكاملها ، فإن القصيدة الغنائية تعبر - بالفروقة - عن شخصية جزئية معينة ، وعن مشاعرهما الخاصة ، وأحزانهما وإفراحها (٢٢٤) وإذا كان الشعر الملحمي لا يمكن اتجاها إلا في ظروف خاصة تميز بها الأمة ، بحيث يتجمع الأفراد من من خلال حدث كني يميز عنه الشعر الملحمي ، وهذا ما يتضمن في العصر البطولي ، فإن الشعر الغنائي - بوصفه الشعر الذي يعتمد على الذاتية الفردية ، يمكن أن يوجد في جميع حقب التاريخ القومي ، ولا سيما في الفترات التي يتعمق ويزداد احساس الفرد بتوحده واغترابه عن الكل الاجتماعي الذي ينتمي اليه ، وهذا ما يبين لنا ارتباط نشأة كل نوع من انواع الشعر بالحالة الحضارية للأمة ، وقد أشار حييجل صراحة الى هذا ، وهو يصدح تحليل كل نوع من انواع الشعر ، ولا سيما الشعر الغنائي فقد تحدث عن العلاقة بين مستوى الوعي والثقافة ، وبين المصاعب والأفكار السائدة في الشعر الغنائي (وهذا يعني أن تحليل الأغاني والشعر الغنائي في فترة ما يتبع لنا أن نفهم مستوى الوعي ونوعية الثقافة السائدة ، وتصور الأفراد لمصاعبهم وأفكارهم) .

والأزمة لولادة الشعر الغنائي ولتطوره ، هي التي تتصف بحياة ذات طابع نثري ، وثابت ، حيث يكف الفساد عن الامتزاج مع الواقع الخارجي ، ويكتفي بتأمل ذاته ، والفن في داخله . ولكن هذا لا يعني انفصال الشاعر عن شعبه ونظراته للأشياء ، وإنما الشعر الغنائي - شأنه شأن كل شعر حقيقي - يعبر عن المضمون الحق للنفس الانسانية ، من خلال ابراز الجوانب الخصوصية فيها ، بحيث يعبر الشاعر عن نفسه وأفكاره ، ولا يتوارى تماما ، كما هو الحال في الشعر الملحمي (٢٢٥) . وقد يسلم الشاعر الغنائي نفسه عن الواقع النثري المحيط به الذي يرفضه ، لئلا يستمد من الخيال المستقل عناصر عالم شعري جديدة ، وذلك لكي يخلق عالما جديدا يكون هو التعبير الحي عن المداخلية الانسانية . ولهذا فإن الوحدة العضوية للقصيدة الغنائية لا تستمد من الواقع الموضوعي التاريخي - كما هو الحال في الملحمة - وإنما تستمد من الحركة الداخلية للنفس ، ولهذا فإن الحالة النفسية الخاصة أو التأملات العامة ، هي التي تؤلف المركز الذي يصبح منوع القصيدة بلونها الخاص ، وتنبئ للشاعر المظهر التي يجب أن يعرضها ، والكيفية التي سيربط من خلالها بعضها بعض .

ونتيجة لهذا الطابع الغائي الذي يتميز به الشعر الغنائي ، فإن شخصية الشاعر الغنائي تكون موضع الاهتمام ، وتعلن عن حضورها

المكتف في القصيدة . فمثلا نحن نذكر بندراس بوصفه شاعرا غنائيا ، ولا نذكر هوميروس - الذي أخفى نفسه وراء أعماله - حتى شكك النقاد في وجوده في الأصل ، بوصفه شاعرا محليا ، وذلك لأن الأثر الفني الغنائي ينظر اليه بوصفه من نتاج الخيال الذاتي . وإذا كان البحسر الأساسي بمساره الحي والمتحرك هو السبب الأوزان الشعرية للشعر الملحمي ، فإن الشعر الغنائي لا يتقيد بهجر واحد ، لأن مادة القصيدة الغنائية تتألف من الحركة الداخلية للشاعر ، وهي حركة لها تقلباتها المختلفة ، وبالتالي لا يمكن أن تثبت على حركة واحدة . ويحرص الشاعر الغنائي على اضفاء الطابع الروحي Spiritual على الموضوعات التي يتناولها بواسطة الدلالة الداخلية Inner والتشديد النبوي Stress للصوتيات ، بمعنى أن الكلمة نفسها تصبح لحنا فغنيا وغناء حقيقيا (٢٣٦) ، ولأن الموسيقى هي أصلها الفاعلة تحقيق هذا بشكل حسي ، ولهذا نجد الشعر الغنائي مصحوبا - غالبا - بالموسيقى فيما يتصل بأداة الخارجي .

وتؤلف الأغنية الشعبية Folk Song ضربا رئيسيا من ضرب الشعر الغنائي ، وإن كان يقترب - من حيث طابعها العام - من الشعر الملحمي ، لأنها نجد فيها أن الخصوصية القومية تعبر عن نفسها ، والشاعر قد يلجأ فيها ببغته ويثلاثي ، وهذا ما يفسر مدى الاهتمام بتناسقة الشعر الشعبي في أيامنا هذه ، عن طريق جمع الأشعار الشعبية من شتى مصادرنا ، ومحاولة النفاذ - من خلالها - إلى روح الشعوب وإلى رؤيتها عن العالم والحياة ، ولقد اهتم جوتة وهرود بهذا (٢٣٧) .

أما عن أنواع الشعر الغنائي بالمعنى المجدد للكلمة ، فيشير هيجل إلى المبالغ الدينية Paens . حيث يستغرق الشاعر في التأمل العام لله ، فيقدم التسابيح والمبالغ الدينية ليوصل فكرته عن قدرة الإله الذي يمجده (٢٣٨) . ويشير أيضا إلى نوع آخر هو Odes . الأدوات (٢٣٩) ، والليدات Lieder (وهي قصيدة غنائية يعبر فيها الشاعر عن الحياة

Ibid : p. 11136.

(٢٣٦)

Ibid : p. 1137.

(٢٣٧)

Ibid : pp. 1138-39.

(٢٣٨)

(*) للقصيدة الود Ode عند الإغريق هي كل مقطوعة شعرية نظمت لكي تحلق ثم التزم معناتها على القصائد الغنائية في موضوعات الدح أو الفخر ، ولقد طورها بندراس Pindaros (٢٣٩ - ٤٤٢ ق م) ، وعند الرومان ، تعني عند الشاعر

الداخلية ، وهي مرتبطة بالتعبير عن موقف واحد ، وغير مثال لها قصائد
جوته بهذا الاسم) وهناك أنواع أخرى من الشعر الغنائي مثل الأغاني
الشعرية Folk Songs والسوناتيات Sonnets والستينات Sestinas
والإليجيات Elegies والرسائل الشعرية Epistles (٢٢٩) .

التطور التاريخي للشعر الغنائي :

يبدأ هيجل بالشعر الغنائي الفرقي ، الذي لم يصل إلى ما وصل
إليه الغرب ، نتيجة سيادة الذات وحريتها الفردية في الغرب ، ولذلك
القصير الشعر الغنائي لدى العبرانيين والعرب على التسايع ، فالخيال كان
يستحضر - لديهم - كل ما هو عظيم وقوي ورائع في الخليفة ، ليصل هذه
النظمة تتلاقى أمام جلال الله الاسمي (٢٣٠) ، ويختلف الشعر الغنائي
لدى الاغريق والرومان عن الشعر الرومانتيكي ، لأن الفردية الكلاسيكية
كانت هي السمة المميزة للشعر الغنائي لديهم ، ولهذا نجده يستلهم بالحكم
الأخلاقية ، والأقوال المأثورة عن الحياة ، وظهرت فيه تراكيب صوتية
مختلفة ، وكان يستعين بالغناء الجوفى مع غناء أصوات منفردة ، وكان
يستلهم - أيضا - بالعنصر التشكيلى للرقص ، والشعر الغنائي لقصراء
المصر الاسكندراني كان محاكاة لما هو موجود في العصر الاغريقى .
أما الشعر الغنائي الرومانى ، فكان أسس من الشعر الاسكندراني ،
لاسيما في عهد أغسطس اذ كان مصورا للمتع للرفعة للروح والفكر ،
وبلغ الرومان درجة كبيرة في شعر الاود والرسالة الشعرية ، والإليجا ،
أما الشعر الغنائي الرومانتيكي فقد حظي بمضمون جديد نتيجة لظهور
أمم جديدة ثبتت فيها روحا جديدة ، وهذه الأمم هي الشعوب الجرمانية
واللاتينية والسلافية ، ولاسيما بعد اعتناقها للمسيحية ، وارتبطت بفن
التمثيل ، ومن أبرز الأسماء التي يذكرها هنا هو الشاعر الألماني

= موراس تعنى قصيدة ذات حوار قصيدة مثاقفية في الوزن وفي موضوعات عاطفية أو
التأمل في الشكوك الحياة تطباتها ، وفي القرن السادس عشر في فرنسا ، القصم الاود الى
ثلاثة أقسام على يد شعراء جماعة للاريا Pléiade . ثم تطور على الاود في القرن
الطابع عشر ، لأصبح يعنى كل قصيدة بقصيدة الحوار ذات أبيات متقلة الطول ، وفي
القرن التاسع عشر قصد بالأود تلك القصائد التي كانت يعبر عن مشاعر مشتركة بين
الناس بشكل غنائي مقسمة الحوارات متشابهة الطول

انظر : مولى ومية : معجم مصطلحات الأدب ، صفحات ٣٦٤ - ٣٦٥ .

Ibid : p. 1148.

(٢٢٩)

Ibid : p. 1148.

(٢٣٠)

كلوبينتوك Klopstock (١٧٢٤ - ١٨٠٣) صاحب قصيدة
المسيحية Messiah ، ولقد تطور الشعر الغنائي على يديه تطورا كبيرا
وكذلك على يد شيلر وجوته (٢٣١) .

(ج) الشعر الدرامي : Dramic Poetry

إذا كان الشعر هو أسى الفنون عند هيجل ، فإن الدراما تؤلف
بمضمونها وشكلها أسى أطوار الفن والشعر ، لأن الشعر الدرامي يجمع
بين الموضوعية المحمية والذاتية الغنائية . ويشترط هيجل كما يكون
الشعر الدرامي حيا أن يمثل على خشبة المسرح ، والدراما هي نتاج حياة
قومية عرفت تطورا كبيرا ، ويتفق ظهورها مع زوال مرحلة الشعر الملحمي
والشعر الغنائي ، لأنها تجمع بينهما في وحدة واحدة ، ولذلك تجمع بين
المبادئ اللذين يتركزان عليهما وهنا الذاتية والموضوعية .

والشعر الدرامي موضوعي لأنه يضع أمامنا سلسلة محددة من
الاحداث التي تقع في العالم الخارجي ، وهو ذاتي لأن الحدث Action
يتطور من خلال حياة النفس الباطنية كما تبدو في حديث الشخصيات ،
والاحداث الدرامية هي التحقيق للعمل لارادة الشخصيات على نحو
موضوعي ، ولا يتم تطور الاحداث على نحو خارجي كما هو الحال في
الملحمة ، وإنما تتطور الاحداث من خلال الشخصيات .

ويرى هيجل انه لا بد أن يدور الحدث في كل دراما حول الصراع ،
فقد يكون الصراع بين القوى الاخلاقية الكبرى المتجسدة في شخصيات
الدراما ، أو قد يكون بين الارادات الفردية . وتمكن الدراما بشكل
عام ، الجانب الالهى أو الروح التي خرجت من كيبتها وهدوها الى دائرة
الجزئية والانقسام ، فيحدث تناقض وصراع ، ولكي يحدث تصالح بين
الروح الكلية وتطبيقاتها الجزئية ، فإن الفن يقوم بدوره - في حلوث
هذا التصالح - من خلال الدراما ، لكي تعود الفكرة الى نفسها من هذا
الانقسام . بل إن هذا التناقض هو سبب وجود الفن كسبب سبق أن
شرحنا هذا في متن هذا البحث . والحدث الأخير في العمل المسرحي
لاسيما في التراجيديا (المأساة) لا بد أن يكشف عن الجانب الالهى ،
بحيث ترى العبادة الالهية (٢٣٢) .

— العناصر الأسبوعية للشعر الدرامي :

يناقش هيجل العناصر الأسبوعية التي أوردها أرسطو. في كتابه « فن الشعر » ، حول وحدة الزمان ، ووحدة المكان ، ووحدة الحدث ، ويحدد موقفه منها ، فيالنسبة لوحدة المكان ، فإن أرسطو لم يذكر شيئا عن وحدة المكان ، ولم يتقيد أسخيلوس وسوفوكليس بمبدأ وحدة المكان : « فمشرحية » ربات الغضب « لاسخيلوس تدور: بعض أحداثها في معبد أبولون بيلفي ، والبعض الآخر في معبد بمدينة أثينا ومشرحية « آياشي » لسوفوكليس تدور أحداثها الأولى أمام خيمة آياش بسهولة طروادة ، ثم تنتقل بعد ذلك الى مكان آخر على ساحل البحر » (٢٣٣) ، ويرى هيجل أن المكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه ، ولكن مع مراعاة عدم تشتيت الجمهور بكثرة الأماكن المختلفة . وهو بهذا يقف موقفا وسطا بين كثرة تبديل المكان ، وبين « الدراما الإغريقية التي كان الحرف السائد فيها أن يكون المكان واحدا أو ثابتا » (٢٣٤) . وبالنسبة لوحدة الزمان ، فلقد كانت العقلية الإغريقية تفضل أن تقتصر الأعمال الأدبية على زمن معين ، وترى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث كلها ، فهو ميروس مثلا — رغم أنه شاعر ملحمي — قد جعل الإلياذة كلها تدور في فترة زمنية مقدراها خمسون يوما فقط ، مع أن الحرب الطروادية التي يدور حولها موضوع الملحمة قد استمرت زهاء عشر سنوات كاملة (٢٣٥) ، ولقد كان سائدا لديهم أيضا أن العمل المسرحي لا يتجاوز نهار يوم واحد ، أي دورة واحدة للشمس ، ولا تتعدى ذلك الا قليلا ، ومعنى هذا أن الزمان في الدراما الإغريقية وفقا لهذا الحرف الأدبي ، كان محددا بنهار يوم واحد ، « على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته حيث يتم حله بعد وصول الأحداث الى ذروتها » (٢٣٦) ، ويرى هيجل أنه يمكن عدم التقيد بوحدة الزمان ، لكن ينبغي اختصار المدة الزمنية للصرعات في الدراما الى أقصر حد ممكن ، حتى توفر الوحدة العضوية والشكلية للعمل الشعري الدرامي .

-
- (٢٣٢) د. محمد حمدي إبراهيم : دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٦٦ .
 (٢٣٤) المرجع السابق ، ص ٦٦ .
 (٢٣٥) المرجع السابق ، ص ٦٥ (وانظر أيضا أرسطو : فن الشعر ترجمة إبراهيم جمادة ، ص ١٩٨) .
 (٢٣٦) المرجع السابق ، ص ٦٤ — ٦٥ .

وبالنسبة لوحدة الحدث فيقول أرسطو في هذا الشأن : « يجب أن تدور حول فعل واحد ، تام في ذاته ، وكامل ، وله بداية ووسط ونهاية ، وكأنها كائن حي واحد ، متكامل في ذاته ، وبهذا يمكنها أن تحدث المتعة الشخصية الخاصة بها » . (٢٣٧) ، ويتفق هيجل مع ما قاله أرسطو ، فيرى أن وحدة الفعل الدرامي ، لا يمكن انتهاكها ، لأنه لا يجب على الشاعر إثارة كل الموضوعات وعرض كل الأفعال ، وإنما يختار فقط ما يساهم في إبراز الجوهرى والكل ، الذى يوصل الحبل الدرامي الى ذروته في تكثيف قوى (٢٣٨) أما فيما يتعلق بمراحل الدراما ، فإن هيجل يتفق مع مقاله أرسطو في هذا ، في أن العمل الدرامي : لابد أن تكون له بداية ووسط ونهاية ، ويزيد بأن هذه الحركة الثلاثية للصراع ، تبين لنا نقطة انطلاق ، ونقطة حول هذا الصراع في النهاية . ولابد أن أشير هنا الى أن هيجل يستخدم *Act* - بفهوم الفعل الدرامي ، وبمعنى أحد فصول المسرحية في وقت واحد ، ويناقش هيجل بعد ذلك الوسائل المتاحة للشعر الدرامي ، مثل : الحوار الذاتى *Monologue* والحوار *Dialogue* ، والنظم *Verse* . لكن يناقش كثيرا من القضايا الفرعية المرتبطة بالفهم الدرامي ، مثل : هل يستقدم الشاعر لغة الشخص الطبيعية في حوار الدرامي ، أم يستخدم لغة الشعر ؟ ، ويقف هيجل من هذه القضية موقفا وسطا ، فيرى أن استخدام لغة الحياة اليومية - يوقع الفن في النثرى ، ولكن المبالاة في استخدام لغة الشعر في الحوار ، تبعدنا عن الشخصيات ، وتضفى عليها قدرا من الغموض ، ولهذا فلا تناسب أن يكون الحوار وسطا بين الموقفين ، وهذا ما فعله جوته ، وشيلر وشكسبير في أعمالهم المسرحية .

ويثير أيضا قضية : ما مدى أهمية الحوار في الشعر الدرامي ، ويرى هيجل أن الحوار الذاتى *Monologue* يكشف لنا عن الصراع الذاتى داخل الشخصية ، ويعبر عن وعى الشخصية بتناقضاتها الداخلية الخاصة ، أما الحوار *Dialogue* ، فإنه يجعل الشخصيات تكتشف بعضها بعضا ، ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، وإنما يناقش هيجل أيضا قضية فن الممثل *The Actor's Art* ودوره في العمل الدرامي ، وهو يرى أن هذه القضية لم تكن مطروحة لدى الإغريق ، بسبب الأفعنة التى

(٢٣٧) أرسطو ، فن الشعر ، ص ١٦٧ .

Hegel : op. cit., p. 1185.

(٢٣٨)

كان الممثلون يضعونها على وجوههم ، أما في الدراما الحديثة فهي مطروحة ، لأن الممثل يستخدم تغيير وجهه ، ويرى هيجل أن الممثل مطالب بأن يتشبع بروح الشاعر ، وبالدور المكلف بتمثيله ، وبكيفية شخصيته الخاصة معه داخليا وخارجيا ، وعليه أن يترجم بتمثيله شعر الشاعر ، وأن يعبر لنا عن مقاصده ، بحيث يكون اللسان الحي للشاعر ، وهناك فنون أخرى نشأت من خلال الالتزام وتطويرها ، مثل فن المسرح والأوبرا والباليه .

ـ أنواع الشعر الدرامي :

يقسم هيجل الشعر الدرامي إلى ثلاثة أنواع : هي المأساة Tragedy والمهله Comedy والدراما الحديثة Modern Drama . أن المصنوع الحقيقي للمسرح المأساوي هو تلك الدوافع الكلية الثقيلة التي تعد المحور ، الأساس للحياة البشرية ، بمعنى أن مأساة المأساة تتضمن صراعا بين قوى ، لكل منها ما يبرزه مثل : الحب الزوجي ، حب الأهل والأسرة ، الحياة العامة ، وطنية المواطنين ، وحتى تصور الصراع الذي يدور داخل البطل التراجيدي بين ما هو كائن عليه ، وما ينبغي أن يكونه ، والصراع الذي يتولد مع القوى المحيطة به ، فمثلا أوديب ، بوصفه بطلا تراجيديا ، يقتل أباه ويتزوج أمه ، ورغم أن هذا تم دون أن يكون على وعي بهذا ، إلا أنه يتحمل نتيجة فعله كاملة ، فهذه المسؤولية الأخلاقية الشاملة عن كل الأعمال ، تبرز لنا مستويات الصراع المأساوي الذي يقفمه البطل التراجيدي ، ولهذا يختفى لدى الاغريق كل طابع عرضي صرف في الفردية المباشرة ، ويرتفع الفرد إلى مستوى الآثار الكلية . والعنصر الفردي الذي يرمي ـ في ظروف محددة ـ إلى تحقيق غاية معينة ، أو فرض زعامة شخص ما ، يتخذ بالضرورة موقفا منفردا ويؤلب عليه العصامنة المعاكسة ، ومن هنا تكون حتمية المنازعات والصراعات ، والجانب المأساوي يتمثل في أن الطرفين المتصارعين يكونان على صواب من أمركما من حيث المبدأ ، فانتيجونا على صواب في محاولة دفين أخيهما ، لأنها تنفذ ما ينبغي عليها . القانون الإلهي ، وكرهون على حق أيضا من حيث المبدأ ، لأن أخاه الذي رفض دفنه كان آتيا لمفوز المدينة وهو « الملك » يريد المحافظة على نظام الدولة ، والصراع بينهما يكشف عن الصراع بين القانون الإلهي والقانون البشري ، والحل المأساوي لهذا الخلاف يتمثل في إلغاء الفردية

حتى يستعيد الحقيقة المطلقة ، أو العدالة الخالدة نفسها ، وتسترد جوهرها الأخلاقي (٢٣٩) .

ويمارض هيجل مفهوم أرسطو عن التراخيديا بأنها « ينهض أن تبني على نحو متقن ، يجعل من يسمعا تروى - دون أن يراها معروضة - يتخلل بالخوف ، وتأخذ الشفقة » (٢٤٠) فيبين أن المهمة الوحيدة التي تقع على عاتق عمل فني ما هي أن يقدم ما يتفق مع العقل وما يتألف مع حقيقة الروح ، ولهذا فلا ينبغي أن نتوقف عند شعوري الخوف والشفقة وحسنا ، بل ينبغي أن نركز اهتمامنا على المضمون الذي منه نسج التعبير الفني ، لننتصر من هذين الشعورين ، لأن الإنسان قد يخاف من قوة ما هو خارجي ومتناه ، ومن ما هو موجود في ذاته ولذاته ، ولكن يجب على الإنسان ألا يخفي أي قوة تمارس الاضطهاد ، وانسا يخفي القوة الأخلاقية التي هي تحديد لمقله الحر ذاته ، والشفقة التي تساورنا عند رؤية آلام الآخرين هي شفقة متناهية وسلبية ، وهي تبدو مثل شفقة النساء سريعات التأثير ، أما الشفقة الحقيقية فهي تلك التي تسعى إلى التعاطف مع كل ما هو نبيل وإيجابي .

وإذا كان في المأساة يتعين على الأفراد ، حين لا يدمرون بعضهم بعضا بفعل عنادهم وتصلبهم أن يعودوا أنفسهم قبول ما يرفضونه ، أما في الملهة « الكوميديا » فيمكن عن طريق الضحك أن يحل الفرد كل شيء ويمتصه ، دون أن يؤثر على ثقته بنفسه ، والكوميديا تبرر القيمة الأخلاقية ، عن طريق عرض حال نقيضها ، بأن تعرض سطحية وثقافة الأشياء التي لا قيمة لها . ولهذا نجد الأعمال الكوميديية تركز على عرض صورة من صورتين : فاما أن تهدف الشخصية في الملهة نحو غاية ليس لها مضمون حقيقي ، أي غاية فارغة ، وبالتالي تتحطم الشخصية وتنهار بفعل سطحيته الجوهرية وتتحول إلى عدم ، وأما أن تهدف الشخصية إلى غاية حقيقية أصيلة ، ولكنها تملك أي إمكانيات لتحقيق هذه الغاية ، وهي تفشل في الصورة الأولى لأن هدفها يغير قيمة ، وتفشل في الصورة الثانية ، لأن الشخصية مبنية ولا تملك الوسائل الكافية . والشخصية الكوميديية الحقيقية هي التي تكون على وعي بقدراتها وبغاياتها ، وبالتالي لا تتأثر بالفشل ، ولكن ترتفع فوقه من خلال الضحك والسخرية ذاتها ، وهذا ما نجده في مسرحيات « أرسطو قانس » فهو لا يسخر من الأخلاق

اللايتية ، ولا من الفلسفة الاغريقية ، ولا من فن الاغريق الحقيقي ، ولكنه يسخر من المظاهر المختلفة المنحطة التي تتعارض مع الاخلاق والفلسفة والفن ، فهو يسخر من صورة الديمقراطية التي تختفي منها المعتقدات القديمة ، ويسخر من السفسطة ، والثرثرة التي لا أساس لها غير التملق للآخرين ، أي أنه يسخر من كل ما يتعارض مع الواقع الحقيقي للدولة والدين والفن ، مسلطا الضوء على بلاءه التي تدمر نفسها بنفسها (٢٤١) .

وبين المأساة والمهابة يوجد نوع ثالث من الشعر الدرامي ، يجمع بين مبادئ المأساة والمهابة ، وتتحد فيه عناصر التراجيديات والكوميديات ، وكان يطلق على هذا النوع في الدراما الاغريقية اسم الساتورية Satyrs (٢٤٢) وهي مسرحية كان العمل فيها رصينا وجديا ، وتعامل الجوقة الكورس Chorus الساتيرات بطريقة كوميدية ، ومثالها مسرحية الكيكلوس ليوديبيدس « (٢٤٣) ، ويذكر هيجل مثال مسرحية امفير يوليس لبلوطي Pleutus - الشاعر اللاتيني الكوميدي (٢٥٤ - ١٨٤ ق م) ، ويعتبر تفاعل المأساة والكوميديا هو السمة المميزة للدراما الحديثة ، أو المسرحية الاجتماعية .

وأهم ما يميز الدراما الاغريقية عن الدراما الحديثة هو استخدامها للجوقة « الكورس » ، والجوقة الاغريقية لا تشارك في الأحداث الدرامية ، وإنما تمثل دور التفكير العادي ، ويرى هيجل أن الشخصيات الفاعلة ، المهيمكة في السعي وراء أهدافها الخاصة ، كانت تتلقى من الجوقة أحكاما بعند قيمتها وصفاتها ، ولهذا كانت الجوقة بالنسبة للجمهور ، ممثلا موضوعيا لآرائه فيما يجري أمامه ، وهذا يعني أن الجوقة كانت تجسد الوعي الجوهرى أو الأعلى ، وتمثل الجوهر العمل للحياة . وهي لا تتدخل في العمل مطلقا ، ولا تمارس - على نحو فعال - أي حق في مواجهة أعمال المتصارعين ، بل تقتفى بالتعبير النظري عن حكمها (٢٤٤) ولذلك « فقد عاب كثير من المحدثين والمعاصرين على الجوقة الاغريقية موقفها المتخاذل ، لأنها تقتفى بنرف السموع على البطل في محنته دون أن تعمل من أجله أمرا

Hegel : op. cit., p. 1203.

(٢٤١)

Ibid : p. 1203.

(٢٤٢)

(٢٤٣) د. إبراهيم سكر ، الدراما الاغريقية ، المكتبة الثقافية ، المجلد ٢٠٣ .

ص ١٢ - ١٤ .

Hegel : op. cit., p. 1210.

(٢٤٤)

ذا بال ، (٢٤٥) ، بينما لا تجد في الدراما الحديثة الجوقة ، وإنما نجد الأفراد الفاعلين في خضم الأحداث الدرامية . والحقيقة أن رأى هيجل من الجوقة القديمة ، يتأثر به من رأى شيلر Schiller الذي ورد في مقدمة مسرحيته المشهورة عزوس ميسينا Die Brout von Messina وهو : أن الجوقة تعتبر كسباج يحيط بالتراجيديا من كل ناحية ، في فصلها عن العالم الواقعي ، ويضفي لها أوضاعها المثالية وحريتها الشعرية (٢٤٦) .

التطور المعنى للشعر الدرامي :

كعادة هيجل يرى أن البداية الحقيقية للدراما تنبع من بلاد الاغريق ، ولا يذكر الدراما المصرية القديمة ، التي قدمت الآثار الأولى للدراما خلال الألف عام الثانية أو الثالثة قبل الميلاد ، كما أكد هذا الإدريس نيكول Allardyce Nicoll في كتابه الدراما العالمية World Drama (١٩٤٦) (٢٤٧) ، بل ووجهت آثار تؤكد معرفة الدراما بالمعنى المحدد لهذه الكلمة لدى المصريين القدماء ، وهذه الآثار التي اكتشفت عبارة عن ملاحظات مخرج لعرض مسرحي . لكن هيجل ينتمي الى حضارته الغربية ، وبالتالي يبدأ باليونان ، ولكن يمكن التماس العذر له ، في أن المعلومات التي كانت متاحة من الحضارة المصرية القديمة ، كانت قليلة . ولكن هيجل لا ينف عند هذا الحد فقط ، وإنما ينفي وجود الدراما في الشرق بوجه عام ، فالفرق قد أبدع في الشعر الملحمي والغنائي ، ولكن الرؤية الشرقية للعالم تتناقض مع الفن الدرامي بالمعنى المحدد لهذه الكلمة ، وذلك وأن يكون الفرد الفاعل متيقظا بما فيه الكفاية ليتقبل مقدما ، نتائج لأن العمل الدرامي الحقيقي ، يفترض قدرا من الحرية والاستقلال ، أفضاله ، وهذا كله - في رأى هيجل - غريب عن الشرق ، ولا سيما الشرق الاسلامي ، الذي اهتم بإبراز الجليل الذي لا وجود لقدرة أخرى سواء . ولهذا فهو يعتقد أن الدراما الاغريقية كانت البداية الحقيقية للفن الدرامي ، لأن لدى الاغريق مبدأ الفردية الحرة ، الذي يفسح المجال أمام إمكانية ولادة الفن الكلاسيكي والشعر الدرامي ، ووصلوه الى أقصى درجات الكمال .

(٢٤٥) د . مصطفى حديد ابراهيم : دراسة في نظرية الدراما الاغريقية ، ص ٨٦ .

(٤٣٦) المرجع السابق : ص ٨٨ .

(٢٤٧) مولوين بيرسنت وآخر : الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة د . علي محمد محمد .

علم اللغة ، الكويت ١٩٧٩ ، ص ١٦١ .

أما الفرق بين الدراما الجديدة والدراما القديمة: فيمكن في الذاتية المتزايدة في الدراما الحديثة عنها في الدراما القديمة ، ولكن الصراع لا يزال كما هو بين القوى الأبدية ، وإن كان النزاع بين إرادات الأفراد والأشخاص قد تأكلت أهميته أكثر مما كان قديما . ولقد كان البطل في المأساة القديمة يعتمد اعتمادا تاما على قوة معينة مثل مصلحة الدولة أو رعاية الأسرة ، أما البطل في المأساة الجديدة ، فهو يعتمد أكثر على فردية أو على أهدافه الخاصة وطموحاته ورغباته . وعلى الرغم من أنه يمكن أن يكون شريرا مثل ماكبت Macbeth ، فإنه لا بد أن تكون شخصيته ذات قيمة حقيقية أصيلة وذات طابع أخلاقي جوهري ، وبهذا يكون تجسيدا للعقل والكل وتتفق هذه الزيادة لجانب الذاتية مع التقدم الذي قطعه الفن من الصورة الكلاسيكية إلى الصورة الرومانتيكية التي كانت الذاتية منهاها الجوهري

بعد أن عرضت لمسئ الفنون الجميلة في تطوره المنطقي عند هيجل من الصدارة إلى الدراما ، بوصفها أرقى صور الفن ، لأنها تحقق أهم هدف للفن ، فالفن عند هيجل ليس مجرد لعب نالغ أو مستحب ، بل الفن هو تحرير الزوج من مضمون التناهي وشكله (٢٤٨) ، فالغاية الأساسية هي حضور المطلق في الحس والواقعي ، وتصلحه مع كل منهما ، وتفتح الحقيقة التي تتجلى في التاريخ الكوني . ويمكن القول بأن هيجل يرى بأن هناك وحدة في طبيعة الفن بشكل عام ، مهما اختلفت الفنون ، ويتضح هذا في فهمه لطبيعة الجمال الفني بوصفه تمييزا عن الحرية الانسانية ، فوجود الفن مشروط بوجود حرية الفنان واستقلاله . وإذا كان الشعر هو أرقى الفنون وأساسها عند هيجل ، فقد سبق لهيجل ، أن عبر عن هذا في كتابه ظاهريات الروح (حين يقول : الشعر هو مولد اللغة ، والارتقاء إلى الفكر ، وهو يمزج بين الذات والموضوع ، وهو رمز يشير إلى موضوع خارجي يتجلى لنا من خلاله ، حتى وإن كان خافيا عنا) (٢٤٩) ولذلك فهو يعتبر أن الشعر الأرق هو حينئذ إلى الشعر وهو حينئذ أيضا إلى هذه الوحدة الأولى بين الفكر واللغة . وتفضل هيجل للشعر ، وللشعر الدرامي بوجه خاص ، يتناهي مع رأى أفلاطون في الشعر ، حيث يقول في الكتاب الثالث من الجمهورية : أن أسلوب السرد والحديث المباشر أفضل من الأسلوب الدرامي الذي ترد فيه الكلمات على لسان شخصيات يصورها الشاعر

Regel : Aesthetica, Vol, II, 1226 .

(٢٤٨)

(٢٤٩) اقتبس د . نازلي اسماعيل ، في كتابها الفلسفة المعاصرة المكتبة العلمية .

القاهرة ، ص ٦٨ .

ذلك لأن الكثرة في ذاتها شر ، والعمل الشعري الذي يتطوى على كثرة من الشخصيات والمواقف والاتجاهات. أسوأ من العمل البسيط الذي يصل إلى جبهة مباشرة (٢٥٠) . ولكن هيجل يتفق مع أرسطو في كثير من سمات النفس البشري. ولكنه أضاف إليه الكثير .

والفن - في نهاية المطاف - يمكن أن يكون أمامه طريقان لا ثالث لهما : أولهما : أن يحقق الانفصال التام بين العام والخاص ، بين الكل والجزئي ، وبالتالي ينهي الفن نفسه ، لأن هذا يخالف أبسط مبادئ الفن الأساسية وهو التعبير عن الوحدة بين الأبدى والالهى والحقيقى فى ذاته ، وبين الظواهر الواقعية والأشكال العينية . وقد سبق أن أشار هيجل إلى أن هذا الانفصال التام يعنى تدمير الفن . وثانيهما : تصالح الشعر مع الفلسفة ، أى وحدة الشعر مع المفهوم (٢٥١) بمعنى أن يكون الشعر هو التعبير عن الحقيقة واكتشافها فى الواقع العيني . وهذا هو المفهوم الذى يسمى إليه هيجل من عرض لنسق الفنون الجميلة ، ولهذا فهو ينهى مجازاته فى علم الجمال ، بامتية هى ألا ينقطع الخيط بين الحق والجمال ، وألا تنفصم العلاقة بينهما . ولذلك يرى ستيلزر Stelzer : أن ادراك الشعر فلسفياً لا يتم - عند هيجل - إلا عند اكتمال الوعي به من خلال توحيد شعري فلسفى ، وهذا. ينذر - أوبشر - بانقضاء الفلسفة كعلم وبدايتها كفن ، وهذا بدوره يعنى انتهاء الانفصام الدائم فى المعرفة بين المفهوم Concept والشعر (٢٥٢) .

(٢٥٠) جمهورية اللاوطن ، ترجمة : د. هزاد كوكيا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٤ ، ص ١٥٩ .

Steffen Stelzer : A Last Attempt to Grasp Poetry (٢٥١) .

Nies on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. p. 47.

Ibid. : p. 48.

(٢٥٢)

أثر هيغل في الفكر الجمالي

نقد وتلخيص

يصعب على الباحث حصر أثر هيغل في مجال الفكر الفلسفي بشكل عام ، ويرجع السبب في ذلك الى تشعب الاتجاهات المختلفة التي تأثرت بفلسفة هيغل ، حتى انه يطلق على بعض الفترات من القرن الحالي بأنها عصر البعث الهيجلي . Hegel Renaissance (١) ويطلق أيضا على هذه الاتجاهات اسم الهيجلية Hegelianism ، وهو مصطلح يطلق على حركة فلسفية واسعة ومتشعبة نشأت وتطورت من خلال مذهب هيغل ، ولا يرجع التنوع الهائل داخل الهيجلية الى ظروفها التاريخية فحسب ، وانما يرجع كذلك الى مذهب هيغل نفسه الذي لم يقتصر تأثيره على ميدان التفكير الميتافيزيقي النسقي وحده ، بل امتد تأثيره الى ميادين علم الجمال والسياسة والاجتماع واللاهوت وتاريخ الفلسفة ، وتفسير التاريخ ، وبالطبع - لا يتسع المجال هنا لدراسة الأثر الهيجلي في مختلف هذه الميادين ، وانما سنكتفي بالاشارة الى تأثيره في ميدان علم الجمال بشكل عام .

(١) تتبع مارك بوستر الاتجاهات المعاصرة في الفكر الفلسفي التي اعتمدت بشكل أو بآخر على هيغل في تأسيس نظرتها الى العالم ، تتحدث عن الوجوديين في فرنسا وإنجلترا وأمريكا . انظر كتابه :

Mark Poster : *Existential Marxism in Post War France, from Sartre to Althusser*. Princeton University Press, New Jersey, 1977.

والحقيقة أن المطلع على كثير من الكتابات المعاصرة لعلم الجمال ، سيجد أثر هيجل واضحا ، لاسيما في استخدام كثير من مصطلحات هيجل بنفس المعنى الذى كان يستخدمها هيجل به ، فحين يستخدم جولدمان Goldmann ، مصطلح الفن بوصفه تعبيراً عن رؤية العالم Vision of the World لدى الجماعة البشرية سيجد أن هذا المصطلح عينه قد استخدمه هيجل من قبل ، بنفس المعنى ، حين عبر عن كيفية صياغة الشعوب لتصوراتها عن العالم والحياة من خلال الفن ، بل إن الشعر الملحمي على وجه الخصوص هو تعبير عن رؤية أمة ما للعالم ، فالرؤية الاغريقية للعالم نجدها في الايلاذة والوديسا ، وكذلك الرؤية الهندوسية للعالم نجدها أيضا في الراماياتا والمهاراياتا ، وقد سبق للباحث دراسة جولدمان في بحثه السابق عن جورج لوكاتش ، وبينت أن ما قلعه جولدمان - في هذا المجال - هو تلك الطريقة التي نحلل بها العمل الفني الأدبي ، بحيث نتوصل للبنية المركزية داخل هذا العمل ، بوصفها تعبيراً عن البنية الكلية للمجتمع الذى ينتمى اليه الفنان . هذا بالإضافة الى أن تحليلات هيجل للفن ونظرته اليه من خلال الحضارة ، بكل ما تضمنه كلمة الحضارة من علاقات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ودينية بين الفرد والمجتمع ، قد جعلت كثيرا من الاتجاهات البوسبولوجية في علم الاجتماع الأدبي ، والماركسي، تعتمد عليه بشكل واضح في صياغة رواها النظرية عن الفن ، والنشاط الابداعي بشكل عام . وهذا ما نجده بشكل واضح لدى جورج لوكاتش في تأسيسه لنظرية الرواية على « أساس تعريف هيجل للرواية بأنها الملحة البورجوازية الحديثة » (٢) .

لهيجل قد ربط بين الرواية والبورجوازية في حديثه الوجيز عن الرواية في كتابه « علم الجمال » ، وصور العلاقة بين الشكل الداخلى للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية على أسس جدلية ، وبين أن الرواية تتضمن ثراء وتنوعه ، كما تتضمن عرضا ملجيبا للواقع الاجتماعى . ولكنها تفتقر الى الشعور بحالة الصفاء الشعري الاصل في العالم الذى تنبع منه الملحة الحقيقية . وقد بين أيضا - أن الرواية قد اتجهت الى النثر بعد أن تمزقت وحدة العالم الملحمي بفصل القانون الاجتماعى والطبي ، وبعد أن تحولت الكليات الشعرية الى جزئيات تحتاج الى الوحدة . وبعد أن فقد عالم هوميروس بساطته الأولى في غمرة العالم الصناعى الذى نعيش فيه الآن . وبالمطبع فلان لوكاتش وباختين قد قدما

(٢) برابها كاراجيا : لوكاتش ويختين ودراسة اجتماعية للرواية ترجمة : امين محمود الشريق ، مجلة ديوجين ، العدد ٧٢ ، مطبوعات اليونسكو ، القاهرة ١٩٨٦ .
ص ٦٠

أضافت أصيلة الى رؤية هيجل التي انطلقا منها ، وذلك لأنها قننا إبهادا جديدة لنظرية الرواية ، سواء في علاقتها بالتشويه والوعي الطبقي والتاريخ لدى جورج لوكاتش ، أو في علاقتها بالبناء الداخلي للرواية ، واسلوب الخطاب الروائي كما لدى باخтин ، وذلك لأن إشارة هيجل الى الرواية ، كانت تتضمن معنى واحدا فقط ، فالرواية لدى هيجل تمثل البحث عن الوحدة المفقودة ، أي إعادة الطابع الشعاعى والفنى الى الحياة ، وذلك لأن الرواية تمثل التناقض بين الشعر الذى ينبع من القلب ، والنثر الذى فرضته الظروف الاجتماعية والقانونية التى يجد الإنسان نفسه فيها ، وقد بين هيجل انه يمكن حل هذا التناقض ، بطريقتين ، أولاها : أما أن يعترف الإنسان بالأمر الواقع فى العالم الذى يقور عليه ، ويوطن نفسه على قبوله ، وبالتالي يعتق النثر ويستغنى عن الفنى تماما ، الذى لا يصبح له وجود فى عالم النثر ، وثانيتهما : أن يرفض الإنسان نثر الحياة الحديثة ويستعيض عنه بواقع جديد يتصل بالجمال والفن .

وقد أبرز لوكاتش أهمية رؤية هيجل للحال الذى آل اليه الفرد فى المجتمع الحديث ، لأن هيجل لم يتخذ نفس الموقف الذى اتخذته الحركة الرومانتيكية (*) ، وهو العلم بالعودة الى المجتمعات القديمة التى كانت من سماتها الرئيسية الوحدة بين الفرد والمجتمع الذى ينتمى اليه ، صحيح أننا نعلم بحثين هيجل الملم بالحزن العميق وهو يحدثنا عن العصر البطولى ، والبطل المنفى ، ولكنه قد أكد صراحة أن التاريخ لا يعود الى الوراء ، وإن الماضى لا يرجع أبدا . وهذا يعنى أن هيجل لم يستسلم للواقع الجديد للمجتمعات الصناعية الاستهلاكية ، وإنما بين أن الاستسلام للواقع وقبوله كما هو يعنى موت الفن ، لأن الفن بوصفه رؤية للوجود والحياة يتنافى وجوده مع قبول النثرى والصادى والمبتذل فى الواقع

(*) قبل هيجل كانت هناك محاولة الحركة الرومانتيكية الأولى بالإنها الى ظهرت فى مجلة آتينيوم Athenaeum ، التى ظهرت مسالة نظرية الرواية ضمن تطورها العام المتطلع الى المطلق الأدبى الذى يطش الأجناس التعبيرية ليقرب من كلية عضوية خاتمة . على أن تقدم عالما غير مجزأ . لا سيما لدى ليرريك شليجل الذى بلغ على أن كل نظرية للرواية يجب أن تكون هى نفسها رواية ، ومشتملة على عوالم النصوص القديمة مثل : دانتى ، سيرفانتس ، شكسبير ، ولهذا كانت الرواية لديهم مرتبطة بخلط من الأشكال الفنية القديمة ، لكى تهرب من الحرية الذاتية والتعبير عن النزوات فى أشكال زخرافية ، ولذلك فإن نظريتهم للرواية كانت متجهة نحو اللامتناهى ، وتحقيق المطلق فى كل ما ينتجه الإنسان لنفسه أيضا . وكان المنصر الرئيسى فى تنظيرهم للرواية هو تجاوز العنصر الروائى مع الفكر الخالص ، والتناكبية مع التعبيرات المثيرة المبتذلة . انظر : ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ترجمة وتقديم د. محمد براءة ، دار الفكر للطباعة - القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٨ .

الخارجي . وقد بين هيجل أن من ينادى بالعودة الى الماضي يفعل ما يفعله دون كيمشوت حين ينادى بأخلاق الفروسية في عصر لم يعد ملائسا او متقبلا لها ، ولذلك يكون مصيره السخرية والتهمك . وادراك هيجل لهذا الوضع الذي يجد الانسان فيه نفسه غريبا ووحيدا ، مقهورا من قبل سلطة الدولة ، هو الذي جعل كثيرا من الاتجاهات الجمالية المعاصرة التي اهتمت بالبعد النفسى فى التجربة الابداعية تعتمد عليه أيضا بوصفه نقطة انطلاق لها ، وهذا ما نجده لدى جماعة فرانكفورت لاسميا لدى هريبرت ماركيز ، وتيودور أدورنو ، التي التفتت التحليل الذى قدمه هيجل للرواية والذى يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التى عرفها المجتمع الأوروبى فى العصر الحديث فى القرن التاسع عشر ، وتكتسب ملاحظات هيجل أهميتها - رغم قلة عدد الصفحات التى تناول فيها الرواية - من أنه تجاوز فى هذه الملاحظات الفلسفة الكانطية فى علم الجمال ، واعتمد فى تحليلاته على التاريخ ، وعلى منطق جدلى أتاح له كشف المبادئ الرئيسية لعلاقة الفرد بالعالم الكامنة وراء كثير من العلاقات المتغيرة ، وكذلك تقدمه لصيرورة قيام العالم الحديث ، وما ارتبط به من اغتراب واستلاب للانسان . فقد تناول هيجل الرواية يهد أن حلل السمات الرئيسية فى الفن والمجتمع والتى أدت الى تحليل الصورة الرومانتيكية للفن ، وبدأ يرصد نمو هذا الشكل الفنى الجديد الذى بدا مع رواية الفروسية ، ثم تجسد من خلال ذلك المحتوى الموجود بالفعل داخل المجتمع ، فالحياة فى الواقع الاجتماعى التى كانت خاضعة لنزوات المصادفة وتقلباتها قد تحولت الى نظام مستقر وثابت هو نظام الدولة ، الذى تسيطر عليه الشرطة وأحكام الجيش والحكومة ، ولذلك تغير وضع الأفراد من ذى قبل . وصار أبطال الرواية يواجهون المبتذل الذى يقيم العقبات فى وجوههم ويرغمهم على الخضوع لقوانين الأسرة والمجتمع والدولة ، وشروط المهنة ، وأصبح الأفراد يرون فى هذه القوانين اعتداء على جميع حقوق الانسان الشعاعية . وبالتالي نشأ صراع بين الفرد والمجتمع لتغيير العالم ، أو ليضفى عليه الطابع الشعاعى . وقد لخص هيجل بذلك معظم الاتجاهات التى كانت سائدة فى روايات القرن الثامن عشر بألمانيا ، والقرن التاسع عشر بفرنسا . لأن رصد هيجل لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع ، هو ما جعل الرواية تضطلع بوظيفة الملحة داخل المجتمع المنظم بطريقة نظرية ، لأنها تسعى الى أن تستعيد كليات العالم وشاعريته المتفكدة ، (٣) .

(٣) انظر مقدمة د . محمد بريدة فى ترجمة كتاب الخطاب الروائى ، ص ٩ - ١٠ .

ولذلك فإن الرواية - لدى هيغل - تقوم بدور أساسي في كشف الوهم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر ، وإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع ، نتيجة لافتراضها وجود نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية . ومن الصعب حصر أثر هيغل - هنا - على علم الجمال الأدبي ، لأن هذا قد أوضحه الباحث في بحثه السابق عن لوكاتش . ولكن يمكن أن نكتفي بإبراز أثر هيغل على فلسفة كروتشه الجمالية ، لأن كروتشه لم تأثر بهيغل بخصوص قضية واحدة ، وإنما أسس رؤيته على فلسفة هيغل الجمالية .

١ - فلسفة كروتشه الجمالية (*) :

لم ينكر كروتشه الأثر الهيجلي في فلسفته فهو « يصرح بأن الفلسفة لن تتقدم إلا إذا ارتبطت نوعاً من الارتباط بفلسفة هيغل (٤) » ، ولذلك فهو يعتبر هيغل أباً لفلسفته ، كما يمكن أن يعتبر فيكو Viso جداً لها ، وهو يقتفي أثر هيغل في كثير من خطواته ، فيرى أن الفكر هو الحقيقة ، وما من حقيقة غير الفكر ، فالفكر والحقيقة شيء واحد ، وليست المعرفة إذن علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر ، بل هي الفكر ذاته في إدراكه لذاته ، وإذا كانت الحقيقة والفكر شيئاً واحداً ، فنقد ترتب على هذا ، أن الفلسفة ليست مجسرات ، بل هي إدراك للواقع المعيني ، وما من واقع عيني غير الفكر ، ولذلك فالحياة المعينية للفكر هي

(*) بنديتكروتشه Benedetto Croce (١٨٦٦ - ١٩٥٢) مفكر إيطالي من أبرز علماء الجمال المعاصرين ، وفلسفة التاريخ ، تأثر به كل من كاهوت وكولنجورود ، وبعد كتابه الاستيقاظ Aesthetics (١٩١٢) من أهم كتبه ، وهو ليس مجرد كتاب في الاستيقاظ كما يلوم من عنوانه ، وإنما هو يتضمن منهج كروتشه الفلسفي في النقد الأدبي الذي اشتهر به ، وفيه يظهر أثر فيكو وهيغل وماركس وجوته وشكسبير ، ويحوى كثيراً من سمات فلسفته ، ولذلك فهو يقول : إن للفلسفة وحدة ، وعندما نتناول بالبحث « الاستيقاظ » أو المنطق أو الأخلاق ، فالدنا نبحث في الفلسفة كلها ، حتى إذا اضطررنا إلى التركيز على جانب واحد من هذه الوحدة التي لا تتجزأ ، لأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين جميع جوانب الفلسفة . » وقبل كتاب الاستيقاظ أصدر كروتشه كتاب « السمع والذات في فلسفة هيغل What is living and what is dead in Hegel's philosophy » بالإضافة إلى دراسته في المنطق والاقتصاد

والتاريخ ، واللغة . وقد ركز كروتشه على دور الجنس في الخبرة الجمالية ولذلك فإن عنوان كتابه بالكامل هو « الاستيقاظ بوصفها علماً للتعبير وعلم اللغة العام » .

« Aesthetics as Science of Expression and Genetal Linguistic » .
See : Nahn : Readings in the Philosophy of Arts and Aesthetics, p. 536 to p. 547.

(٤) بندي : كروتشه : الهيغل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروب - ص ٥٥ .

موضوع الفلسفة ، وليست مهمة الفلسفة ادراك حقيقة خارجية عن الفكر أو متعالية عليه ، وإنما هي ادراك لحياة الفكر . وهنا لا يكون ثمة فرق بين الفلسفة والتاريخ ، لأن التاريخ يسجل تكشف الفكر عن ذاته (٥) . وكما هو واضح فهذا ما سبق أن أوضحه هيجل في « ظاهريات الروح » ، حيث يعتبر هذا الكتاب بمثابة تاريخ للعوى الذى يتكشف عبر تاريخ العالم . ويرى كروتشه أهم المهام التى تقوم بها الفلسفة هي أنها تميز صور الفكر ، وترتب علاقات الصور بعضها ببعض ، مع إبراز وحدتها المضموية التى ينتج عنها عالم التجربة الحى ، وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاطات ، نشاط نظرى ونشاط عملى ، أو صورتين : المعرفة والإرادة ، أو العلم والعمل ، لأن في مله كروتشه الواقع هو الروح ، ويمكن تصور الروح مكونة من أربعة جوانب هي الجوانب الحسية والمنطقية ، وهما يمثلان فعل الروح النظرى ، والجوانب الاقتصادية والأخلاقية ، وهما يمثلان الفعل الصلى .

والمعرفة - عند كروتشه - لها صورتان ، فهى أما حسية أو منطقية (٦) . والمعرفة الحسية هي المعرفة المستمدة عن طريق الخيال ، وهى ادراك للصور الجزئية العديدة ، وهذا هو الفن وغايته هو الخيال ، وهى ادراك للصور الجزئية الفردية ، وهذا هو الفن وغايته هو ادراك للإسقاط الكلية ، وهذا هو المنطق ، وغايته هو الحق ، أما النشاط العملى فإنه ينقسم كذلك الى صورتين ، صورة النشاط الاقتصادية والذى يهدف الى تحقيق غايات فعية فردية ، وصورة النشاط الأخلاقى ، الذى يهدف الى تحقيق الخير من خلال تحقيق الغايات الحقيقية . ويطلق كروتشه على هذه الجوانب الأربعة من الحقيقة أو من الروح اسم اللحظات الأربع . وليست هذه اللحظات أو الصور منفصلة عن بعضها ، بل ان كل لحظة تمثل الحقيقة كاملة ، فالصورة الحسية للروح تتمثل الحقيقة من خلال الفن والصورة التصويرية تتمثل الحقيقة من خلال المنطق ، والصورة الاقتصادية تتمثل الحقيقة من خلال المنفعة الجزئية المتبادلة بين الأفراد ، والصورة الأخلاقية تتمثل الحقيقة من خلال الخير الكلى الذى يعم الأفراد . ونتيجة لهذا الترتيب الذى يقممه كروتشه يصور الفكر : نجد أن النشاط الفنى هو أول خطوات نشاط الفكر ، « فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ،

(٥) المرجع السابق : ص ٧

(٦) د أحمد حيدى محمود : الاستقالات كروتشه ، مجلة تراث الانسانية ، للجلد

الأول ، العدد السادس ، يونيو ١٩٦٢ ، ص ٤٩٤ .

ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح ، وبغيره لا يمكن للأشطة الأخرى أن توجد « (٧) وهذا ما سبق أن بينه هيجل ، حين وضع الفن في مرتبة أولى قبل الدين والفلسفة ، ذلك لأن الحس والصورة التعبيرية تسبق دائما التصورات المنطقية المجردة التي تتعامل بها الفلسفة والعلم .

والفن عند كروتشه حس (٨) خالص Pure Intuition ، والحس هو الإدراك المباشر لحقيقة فردية جزئية ، بمعنى أن الإدراك الخالي من أى عنصر منطقي ، وهو يعتمد على الخيال ، بينما الإدراك المنطقي يعتمد على الذهن فالمعرفة إما أن تكون حسية خالقة للصور ، وإما أن تكون منطقية تعتمد على التصورات الذهنية ، ولهذا فإن المعرفة الحسية هي المعرفة الفنية . ولهذا فإن محور علم الجمال عند كروتشه هو الحس ، لأنه « منتج للصور Producing Images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثرة للانفعالات Feelings والصور الخيالية Images وبفضل الانفعالات تتحول الصور الى تعبير غنائي Lyrical Expression هو قوام كل الفنون « (٨) ، وقد أوضح كروتشه هذا المعنى حين بين أن كل معرفة فنية هي غنائية ، بمعنى أنها تعبر عن حالة خاصة بالذات ، فالفن لديه - وهو التعبير عن شعور أو التكافؤ بين العاطفة التي جسها الفنان وبين الصورة التي يصبر بها عن

(٧) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٧٨ .

(٨) الحس عند كروتشه هو المرحلة الأولى في النشاط النظري ، الذي يستلزم عن التصور ، وهو يرى أن الإنسان في حياته العانية كثيرا ما يعتمد على المرحلة العقلية ، حين يواجه حقائق معينة لا تحتاج للتعريف أو البرهان ، ولكن غالبا ما يساء فهم الحس ، فيعتقد البعض أنه مماثل للإدراك الحس ، بينما هذا غير صحيح ، لأن الحس فيه آخر أهم من الحس ، ولذلك لغتنا خطأ يقع فيه السيكولوجيون وهو الظن بأن الصوت هو ما كان محسوسا ولم يمد كذلك ، أى ما أصبح صورة متصلة أو متغيرة Image بينما يرى كروتشه أن الحدث روحي في الأساس ، بينما الصورة المتصلة هي شيء طبيعي ميكانيكي سلبي ، والحس الحقيقي هو الذي يظهر في تعبير ما ، بينما كل ما عجز عن الظهور في حيز التعبير فهو ليس بحس ، وإنما يكون ألرا حسيا ، واقعة طبيعية . ولهذا فإن أهم خصائص الحس عند كروتشه هي قدرته على اتخاذ شكل التعبير . ولهذا فهو قد استنتج أن المعرفة الحسية هي معرفة تعبيرية ، ولها تمييز بالاستقلال عن الجوانب التصورية المنطقية أو التجريبية ، وإذا كان كان الحس قاسما مشتركا بين الناس ، فإن الفن ، في اعتماده على الحس ، يعتمد على حس خاص ، وإذا كان كروتشه يحدد بين الحس والتعبير ، فإن لبعض الناس ميلا أكبر للتعبير من حالات معقدة من الروح ، ومؤلف الناس نطلق عليهم اسم « الفنانين » ، والتمميزات الحسية المعقدة التي لا تحقق إلا نادرا ، هي ما نطلق عليه اسم الأعمال الفنية .

(٨) د. أميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال ، ص ١٧٨ .

هذه العاطفة ، أى التكافؤ بينه الجنس والتعبير (٩) . ولذلك فهو يقول :
فالجنس لا يكون إذن إلا حساسا غنائيا . وليست الغنائية صفة ، أو نعتا
لجنس ، وإنما هي مرادف له « (١٠) » .

وإذا كان الفن عند كروتشة يتكون من شعور يتحول الى صور يمكن
تأملها ، فإنه لا يمكن النظر الى هذين المنصرين - الشعور والصور - على
أنهما متميزان عن بعضهما ، بل هما متحدان ، ولذلك فهو لا يرى العمل
الفنى مضمونا فحسب ، أو شكلا فحسب ، بل هو مكون من شكل
ومضمون معا ، وإذا اعتبرنا المضمون هو الشعور أو المادة الوجدانية
الأولى ، والشكل هو الفعل الروسى أو التعبير أو الجنس للغنائي ، كان
علينا أن نرفض الرأى الذى يفصل الشكل عن المضمون ، لأن المضمون فى
العمل الفنى هو ما يتحول الى شكل ، وهذا ما سبق أن أوضحه هيجل ليس
فى مجال الفن فحسب ، وإنما فى مجال المنطق أيضا .

والحقيقة أنه يمكن القول ، أن كروتشة قد أعاد صياغة كثير من
أفكار هيجل بشكل مختلف ، لكن الهدف والمضمون واحد فى كل منهما ،
والدليل على ذلك أن كثيرا من الأفكار التى تحدث عنها هيجل فى مقدمة
محاضراته حول فلسفة الفن الجميل ، قد تحدث عنها كروتشة بشكل
جديد ، بل ويكاد يكون تكرارا له ، ومثال ذلك : أن كروتشة يرد على
الرأى القائل بأن الفن ليس بمعرفة ، وأنه لا ينتمى الى العالم النظرى ،
أو الفكرى ، بل الى عالم المشاعر ، بأن المعرفة البهنية أو التصورية
لا تنفصل عن المعرفة الحسية (الفن) ، إذ أن المعرفة التصورية هي معرفة
الصلة بين الأشياء ، بينما معرفة الأشياء ذاتها هي معرفة حسية ، وإذا
كان لا ينفصل عن اللغة ، فإن اللغة هي جنس ، بل إن كروتشة يعرف علم
الجمال بأنه علم لفويات عام General Linguistic وذلك لأنه العلم
الذى تنصرف عنايته الى وسائل التعبير ، ولهذا فإن علم الجمال رغم أنه
علم يبحث فى المعرفة الحسية ، إلا أنه أيضا علم فلسفى ، لأن فلسفة
اللغة مرادفة لفلسفة الفن . وهكذا يحدد كروتشة أن موضوع علم الجمال
المناصر هو الاهتمام بوسائل التعبير الانسانى عن الشعور ، فما يقال عن
وسائل التعبير فى الشعر مثلا ، يصدق أيضا على كل الفنون الأخرى
سواء كانت تصويرا أو نحتا أو عمارة أو موسيقى .

(٩) كروتشة : الجمال فى فلسفة الفن ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(١٠) المصدر السابق : نفس الموضوع .

والحقيقة ان هذه هي النقطة التي تبرز اسهام كروتشة الاساسي ،
في علم الجمال المعاصر ، فهو قد حول الاهتمام بقضايا الفن والجمال التي
تكررت على مدار التساويخ الفلسفي الى الاهتمام الخاص بالوسائل
التعبيرية ، ولهذا يرى كروتشة انه لا يمكن تصنيف الفنون والأنواع
الأدبية بصورة نهائية ، لأن الحدود فردية وجديدة ، وبالتالي فلا قيمة
لتلك التصنيفات التي يضعها النقاد للفنون وفي داخل الفن الواحد .
ولا قيمة أيضا لتلك القوانين التي يضعها النقاد ، يسلقون قيمة الأثر الفني
على التزامه بقواعد محددة . والناقد - من وجهة نظر كروتشة - هو فنان
يجب ما أحسبه الفنان فيعيش حسبه ثانية ، ولا يتخلف عنه الا في انه
يعيش بصورة واعية واعاشه الفنان بصورة غير واعية .

واذا كان كروتشة يتفق مع هيجل في كثير من القضايا ، الا انه
يختلف عنه في بعض القضايا ، فكروتشة لا يوحد بين الفن والدين
والفلسفة ، على النحو الذي قمه هيجل ، بل يؤكد اختلاف الفن عن
الفلسفة ، والفلسفة غايةا تقديم الواقع الفعلي كما هو ، أما الجنس الفني
فخائفة تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع والا واقع . بمعنى ان
هناك اختلافا بين المعرفة العلمية وبين الجنس الفني ، لأن المعرفة العلمية
تتمتع على التصورات الفعلية ، وتسعى الى معرفة ماهية الأشياء ، بينما
الجنس يتناول العالم المرئي ويرى كروتشة ان الخلط بين هذين المجالين
هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطفا ، فالفنان لا يمكن محاكمته
بمنطق محاكمة العالم أو الفيلسوف ، وبالتالي إمكانية الحكم على العمل
الفني بالصواب والخطا ، بالخير أو الشر ، تعني الحكم على الفن
بالموت ، لأن الفنان حينذاك لا يستجيب للتعبير عن مشاعره ، وإنما يصبح
ناقدًا ، كذلك المشاهد للعمل الفني الذي يشعر بالجنس الذي يصير عنه
العمل الفني ، يجد نفسه يلاحظ العمل الفني بوعي ، وبالتالي يشعر
بما يريد أن يعبر عنه الفنان . ويستبعد كروتشة أيضا التوحيد بين الفن
والخرافة أو الأسطورة لأن الخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمرا متزلا ، ولأن
الخرافة بعيدة المؤمن ، أي في واقعها الصرف ، ليست مجرد صورة من
مبدعات الخيال ، وإنما هي أمر ديني ، والدين فلسفة ، فلسفة لم تكتمل
ولم تنضج ، وحتى يكون الفن أسطورة يموزه الفكر ، ويعوزه الايمان الذي
ينشأ عن الفكر ولذلك يقول كروتشة : قولنا ان الفن حتم يستبعد
كذلك ان يكون الفن وسيلة لايجاد صنوف وناذج وأنواع وأجناس .
أو أن يكون عملا حسابيا لا شعوريا . فان تعريفنا هذه يميز الفن عن

المعلوم الوضعية والرياضية التي تتحقق فيها الصبورة التصويرية
كذلك « (١١) » .

وهناك قضية أخرى يختلف فيها كروتشة عن هيجل ، وهي قضية
نقد العمل الفني وتلقوه ، فقد رفض كروتشة وجود نموذج طبيعي
Model أو صناعي يمكن أن نقيس من خلاله العمل الفني ، سواء كان
جَمِلا أو قبيحا ، فكروتشة لم يعترف بوجود درجات للتعبير ، ونظر الى
هذه المشكلة نظرة مطلقة ، اذ رأى التعبير الفني اما ناجحا وهو ما يسمى
بالجميل ، او فاشلا ، وهو ما جرت العادة على تسميته بالقبيح ، ولكن
يبرز تساؤل هنا : كيف نعرف ان التعبير (العمل الفني) كان ناجحا ؟
ويجيب كروتشة بأنه ليس أمامنا سوى وسيلة واحدة وهي التمثل
التاريخي . فمثلا اذا أردنا أن نصدر حكما على « دانتى » ، كان من واجبا
أن ندرس عصره وتاريخه دراسة كافية تساعدنا على الوصول الى مستوى
دانتى . فلا يمكن الحكم على أى عمل فنى من خلال مقارنته بشئ آخر ،
لأن العمل الفني لا يقاس الا بذاته . والوسيلة الوحيدة للممثل التاريخي ،
هى أن يضع المتفوق نفسه مكان الفنان ، أن يستحضر - مرة ثانية -
ظروفه النفسية ، ومن ثم تبدو أهمية البحث التاريخي لفهم الأعمال الفنية
والأدبية ، اذ بدونها ستختفى قيمة أى عمل فنى تحقق فيما مضى ، والمقصود
بالبحث التاريخي عند كروتشة ، هو دراسة العصر والسمات الروحية
المختلفة التي كانت سائدة فيه ، وليس المقصود به الرجوع الى سيرة الفنان
ودراسة العادات والتقاليد التي كانت شائعة في عصره .

ونتيجة لاهتمام كروتشة بعلم اللغة ، فقد أشار الى الصلة بين اللغة
والفن ، وبين أنهما ليسا شيئين متمايزين ، بل هما شئ واحد ، فاللغة
ما هى الا صوت منطوق ومنظم يقصد التعبير ، وهى ابداع مستمر ،
واللغة فن ، لأنها تعتمد على التعبير وليس على المحاكاة ، فالتأثيرات الحسية
الجديدة تهب بتعبيرات لغوية جديدة دائما . وهو يرى أن كل انسان
يتكلم وفقا للاصداغ التي ترددها الأشياء في روحه ، أى وفقا للتأثيرات التي
يتأثر بها ، ولهذا لا يمكن القول بوحدة اللغة ، لأن اللغة لا تتكون من أشياء
مادية جاهزة في الخارج يمكن الرجوع اليها . ولهذا تعتمد اللغات البشرية
نتيجة للاختلافات الفردية في الجوانب التعبيرية للغة .

هذه بعض الأفكار التي تضمنتها كتاب كروتشة «المجمل في فلسفة الفن» ، التي تؤكد أنه يعرف الاستيعاقا بوصفها علم التعبير واللغة ، وقد تأثر به النقد الفني الحديث الذي يرى أن العمل الفني وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل ، لأنه رؤية شاملة تتمرد عليه القواعد والتصنيفات المصطنعة ، ولكن مثالية كروتشة التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية روحية ، قد استبعدت جانباً هاماً من عناصر العمل الفني وهو الجانب المادى الميتافيزيقى ، ولهذا تعرضت نظريته الجمالية لكثير من النقد لأن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد في مادة وسيطة ، وسيطرة الفنان على المادة الوسيطة لا تقل أهمية عن الفعل الخيالى للحس فى التعبير الفني . لأن ما يطرحه كروتشة من أن العمل الفني يعد منتجاً ، بعد أن يكون الفنان قد انتهى من ابتداعه فى ذهنه ، ليس صحيحاً . لأن الفن حافل بالمشكلات التقنية (إلهارة الفنية) Technique .

وهذه إشارة إلى إحدى الفلسفات المعاصرة ، التي أثقلت من فلسفة هيجل الجمالية أساساً لها ، ليس فى تحليل قضايا الفن فحسب ، وإنما فى تحليل مجمل قضايا الفكر والوجود أيضاً :

نقد فلسفة هيجل الجمالية :

بعد هذه الرحلة الصعبة مع الفن من خلال فيلسوف موسوعى مثل هيجل ، يرى - فى الفن - رؤية الوجود والحياة ، يصعب على الباحث توجيه النقد إلى فلسفة هيجل ، لاسيما النقد بمعنى المتأخذ التي يمكن أن تؤخذ على فيلسوف بهذا الحجم ، وهي صعوبة يستشعرها كل من حاول فهم فلسفة هيجل ، لأنه لا يمكن للمرء أن يفهمها دون أن يعيشها ، وتصبح جزءاً من تركيبه العقلى فى النظر للأشياء ، فما أيسر للباحث أن يورد هنا ، النقد الذى قدمه كل باحث فى جماليات هيجل ، والذى نجده فى كثير من الكتابات التى تعرضت بالبحث والتحليل لجمالياته ، فهناك نقد « ستينس » لفلسفة الفن ، ونقد اسراييل نوكس ، ونقد جاك كامينسكى ، وغيرهم من الباحثين ، والواقع أن الباحث لا يستطيع أن يخفى تعاطفه مع هيجل فى كثير من رواده فى الفن والجمال . ولكن الباحث مطالب بالحيطة والموضوعية فى تحليل موضوعه ، ولكن البحث الذى أقدمه ، هو صورة لفهم الباحث لتصوص هيجل ، وبالتسالى فهو لا يقنى عن هيجل نفسه ، وإنما كل ما يحاول البحث أن يتيقنه . هو أن يدفع القارئ إلى الاطلاع على تصوص هيجل ذاتها ، وأن يعيش الرحلة التى عاينها الباحث ، فعنق فلسفة هيجل وموسوعيته ، تجعلان كل قراءة له ذات طابع خاص .

ولهذا فلا عجب للدراسات المختلفة التي تحاول أن تقف كل منها على جانب من جوانب فلسفته ، وسوف أورد بعض النماذج من النقد الذي وجه إلى هيجل .

— قضية موت الفن :

إن القضية الرئيسية التي تؤخذ على هيجل في معظم الكتابات التي تناولت نظرية هيجل الجمالية ، هي قضية موت الفن (١٢) فقد أثار هذه القضية « نوكس » في كتابه « النظريات الجمالية لدى كانط وهيجل وشوبنهاور ، وآثارها أيضا كروتشمه حين بين ، أن هيجل — رغم تأكيده على الطابع المحقوق والنظري للفن — قد وقع في صعوبة كبيرة قد تجلبها من سبقوه ، وهي قضية مكانة الفن في العصر الحديث ، وقد سبق أن بينت أثناء البحث أن هيجل لا يقول بموت الفن ، ولكنه يبين أن طبيعة الحضارة الحديثة معادية لطبيعة الفن ذاته (١٣) ، لأن طبيعة الفن وجوهه هي الحرية ، بينما الحضارة الحديثة تقضى على استقلال الفرد وحيثه ، ولذلك ، فإن هيجل هنا لا يشن حملة على الفن ، ويرفضه ، وإنما يرفض هذا الطابع اللا انساني للحضارة الحديثة . لكن كثيرا من الباحثين فهم من هيجل أنه يكتب شهادة وفاة للفن ، لكي يفسح المجال للدين والفلسفة ، ويزعم الباحث أن هذا غير صحيح ، لأن هيجل قد جعل الفن يحتل مكانه في مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة . وهو لم يقل أن الفن أقل مرتبة منهما ، وإنما بين الطبيعة النوعية لكل من الفن والدين ، تمثيل حسي للحقيقة ، وهذا يعني أنه لا يستطيع تقديم الموضوعات التي ليست قابلة للتمثيل الحسي ، ولهذا فإن دائرة الفن محدودة بحدود هذه الموضوعات ، وهذا التحديد للطبيعة النوعية للفن لا يحط من قدر الفن ، ولكن نجد كروتشمه يفهم الأمر كما يريد ، لأنه يعزل الفن عن الحضارة التي تنتمي إليه — فيقول : فمذهب هيجل مضاد للفن ، بقدر ما هو عقل مضاد للدين (١٤) ، ويقول أيضا :

Israel Knox : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and Schopenhauer, p. 83.

(١٢) وهذا لم يقل به هيجل وحده ، وإنما سبقه إليه جوته وشيلر ، وكاننا ينزاعنا إلى اليونان بوصفها الفردوس المفقود .

(١٤) دنيس مويسان : علم الجهال ، ترجمة د . أميرة حلمي مطر ، دار أحياء الكتب العربية بدمشق تاريخ ، ص ٤٧ .

« وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وهب حس مرهف يعلم الجمال ، ويعد عاويا متحمسا للفن مثل هيجل ، ويرجع السر في ذلك الى السير في الطريق السوي : ذاته التي سار فيه أفلاطون الى جانب المساوي الأخرى التي انزلت اليها ، وكما ان فيلسوفنا القديم لم يتردد في طاعة العقل ، فادان المحاكاة والشعر الهوميرو الذي كان عزيزا عليه ، نكذلك فعل هيجل حين خضع لضرورة ملهبيه فأعلن : فناء الفن أو قل موته » (١٥) .

ولذلك فهذا النقد هو ما يطلق عليه د . امام عيد الفتاح امام « النقد من الخارج » (١٦) لأن كروتشة لم يراع الحركة الجدلية والمنطقية التي ينتقل بها هيجل من فكرة الى أخرى ، ولقد استند كروتشة وغيره من الباحثين الذين اكلموا قول هيجل بموت الفن ، الى ان هيجل قد أوضح ان الفن رغم مكانته العالمية ، الا انه في مضمونه أو صورته ليس بالوسيلة السامية مثل الفلسفة التي تتناول اللامتناهي ، لأن الفن محدود . يسبب صورته وطبيعته النوعية في مضمون محدود ، وبالتالي فلا يمكن للانفاج الفني أن يمرض لنا سوى دائرة محدودة ودرجة معينة من الحقيقية ، ويعني بذلك الحقيقة التي يمكن تمثيلها حسيا ، وتظهر مطابقة له ، كما هو الحال في آلهة الإغريق . أما روح عالمنا الحديث ، فانه قد تجاوز هذه النقطة التي يعتبر الفن وسيلة لادراك المطلق . وقد سبق أن أوضحنا هذه القضية بالتفصيل حين تحدثت عن العلاقة بين الفن والدين في ميتافيزيقا الجميل وتاريخ الفن ولست بحاجة لتكرار ذلك ، ولكن كروتشة يتخذ من هذه النقطة بداية لبس هجومه على هيجل فيقول : أن علم الجمال عند هيجل لم يكن الا مديحا مشبوهما للفن . فهذا العلم يستعرض الصور المتتالية ، أو المراحل المنطقية ، فيبين فيها ما أحرز من تقدم باطنى ، ثم يضمه بأجنحه في قبر عليه لوحة تحمل اسم الفلسفة ، (١٧) ، والدليل على أن هيجل لا يقول بموت الفن ، انه قد أشار للرواية بوصفها فنا جديدا يميز عن الحياة في العصر الحديث ، بعد أن تضاعفت اللقاة التي تحتلها الرواية الروحية ورواية الفروسية ، التي لم تناسب العصر الحديث (١٨) .

(١٥) التيسه نيفيس هويسمان في كتابه السابق ، ص ٤٧ .

(١٦) د . امام عيد الفتاح امام : *الفتح للفنلى عند هيجل* ، ص ٢٧٧ .

(١٧) نيفيس هويسمان : *المراجع السابق* ، ص ٤٨ .

(١٨) باختين : *خطان استولويان للرواية الأوروبية* ، ترجمة محمد بريدة مجلة للكرمل

١٨٦٢ ، من ص ٤٤ - ٨٢ .

هناك نقد آخر يوجه ضد ميتافيزيقا الفن عند هيجل ، فيما يختص بتطور الفن ذاته (١٨) ، فمن المعروف أن التطور العنى يخضع لنفس المراحل المنطقية التى يتم بها تطور الفكرة ، ولكن يلاحظ ستيس (١٩) ، و « كامينسكى » ، أن الطابع المنطقى للاستنباط الجدل قد خفت حدته فى دائرة الفن ، لأن تطور الفن خلال أنواعه الرئيسية الثلاثة ، وكذلك تطوره خلال الفنون الجزئية الخمسة – الصارة والنحت والتصوير والموسيقى والشعر – لابد أن يكون تطورا تلبه طبيعة الفكرة الشاملة ، ولكن يلاحظ أن هيجل كان يفتش عن الأفكار الجديدة التى تحل التناقض لكى ينتقل من نمط فنى ما الى نمط فنى آخر ، وكان ينظر للمسألة الخارجية بين المضمون والصورة ، وهى علاقة يرى فيها المضمون والشكل منفصلا كل منهما الآخر ، ولهذا كان يحلل صورة الفن تبعا لتحليله للمضمون الذى يحدده .

ولهذا فإن الاستنباط الجدلى والمنطقى لا يكون سليما هنا ، حين نتقل من صورة الفن الرمزى الى صورة الفن الكلاسيكى . لأن الانسان لايمى هذا التناقض ويسعى الى حله فى اكتشافه لشكل جديد من الفن ، ولكن هيجل يرفض علينا تطور الفن بوضعه تطورا منطقيا ، ولهذا فإذا كانت فكرة الفن الكلاسيكى قد حلت بالفعل تناقض الفكرة القديمة ، فإنا لاندري كيف استخرجت الفكرة القديمة من جوهرها الفكرة الجديدة ، فالأغريق مثلا هم الذين قاموا بهذا الانتقال .

« ولهذا فإن الانتقال لا يسير بضرورة منطقية ، فهو ليس الاضرورة ذاتية ، تختبرها الروح البشرى بوصفها حاجة ، وهى التى تشبعها بنفسها بعد أن تخلق . نوعا جديدا من أنواع الفن » (٢٠) ولذلك فالانتقال ذاتى وليس موضوعيا ، ولهذا السبب لا نجد انتقالا حقيقيا أصيلا من دائرة الفن الى دائرة الدين لا فى موسوعة العلوم الفلسفية ، ولا فى نهاية كتاب « محاضرات فى فلسفة الفن الجميل » ، ولا فى « محاضرات فى فلسفة الدين » (٢١) .

والحقيقة أن هيجل فى تاريخ الفن يطور التناقض الكامن فى طبيعة الفن ذاته ، هذا التناقض الذى يفصح عن نفسه فى طبيعة العلاقة القائمة

Jack Kaminsky : Hegel on Art, p. 160.

(١٨)

(١٩) ستيس : قصة هيجل : ص ٦٥٩ .

(٢٠) ستيس : المرجع السابق ، ص ٦٦٠ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ٦٦١ .

بين الشكل والمضمون ، ويصل هذا التناقض الى ذروته في صورة الفن الرومانتيكي ، لأن المبدأ الذي يرتكز اليه الفن الرومانتيكي هو أنه اذا كان الفن يعبر عن الروح من خلال الحسى ، فلقد وصل الروح الى درجة لامتناهية بحيث لا نستطيع أن نجد صورة حسية تكفى للتعبير عنه ، وهذا يعنى أن الفن يدرك المطلق لا كروح وانما كموضوع حسى أساسا . ونحن يحدث الانفصال التام بين الروح المطلق والشكل في الفن ، فان هذا يعنى الانتقال الى دائرة أخرى هي الدين . وهذا ليس نفيًا للفن ، وانما استعمال لغة أخرى غير لغة الفن ، هي لغة الدين .

وهناك نقد آخر يوجه الى هيغل ، وهو أن هيغل قد ناقش كثيرا موضوعات الفن ، أكثر مما ناقش الفن نفسه ، وهذا لا يجنبه لدى هيغل محسوب ، وانما نجده أيضا لدى كثير من نقاد الأدب الذين يعتمدون على الفكر الجمال في تقديمهم للأعمال الأدبية ، فيحدثون طويلا عن الموضوعات التي ينبغي أن يتناولها الأدب ، دون أن يتطرقوا الى الحديث عن سمات الأدب نفسه ، لأنهم يعتقدون أن عزل الأدب أو الفن عن طبيعة الموضوعات التي يتناولها هو تحويل للفن الى صناعة شكلية (٢٢) . ويرى هذا الاتجاه أن ما وقع فيه هيغل نتيجة لخلطه بين الفن والميتافيزيقا أو مبحث القيمة ومبحث الوجود . والفن ينتمى الى ميدان القيمة وليس الى ميدان الوجود (٢٣) . ولذلك اذا تطابقت القيمة مع الوجود ، أصبح للفن والتصوف شيئا واحدا ، والحقيقة أن تفسير هيغل للوضع الذي آل اليه الانسان في العصر الحديث ، يتطلب - لديه - أن يمتلك الانسان حرية داخلية عميقة ، مادام يفقد الى هذه الحرية في العالم الخارجى ، نتيجة لقهر الدولة والثروة للانسان ، وهذه الحرية الداخلية لا تأتي الا باستغراق الانسان في ذاته ، وهذا الاستغراق يقترب من التصوف ، لأن التصوف هو في حقيقته تحرر من البؤيان في أسر الجزئى والجاس والعروضى ، والمادى والمبتذل ، ونحن يتحرر الانسان من التثوى فانه يصل للفن ، وعلى ذلك يمكن القول ان البعد الميتافيزيقى للفن عند هيغل ، لا يبعد الانسان عن الواقع ، ولا يبعد الانسان عن واقع الفن في الحياة الحديثة ، بل يجعله أكثر وعيا بذاته ، وأكثر وعيا بالفن . فالانسان يمكن أن يقتل في ذاته كل الجوانب الجمالية اذا استسلم للواقع الراسخ ، ولم يقترب

(٢٢) انظر قد جان برتليسي للاتجاهات الميتافيزيقية في علم الجمال في كتابه : بحث في علم الجمال ، ترجمة د. أنور عبد العزيز ، دار النهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٥ وما بعدها .

Charles Karelis : An Interpretative Essay, From Book : (٢٣)
Hegel's Introduction to Aesthetics, Oxford, 1979, p. Lxxiii.

عنه ، ولم يفترب عن نفسه أيضا • لأن الفن حقيقته - عند هيجل - هو تحقيق للمصالحة بين التناقضات المختلفة التي يجد الانسان نفسه فيها •

صحيح ان هيجل فى رؤيته للفن يدين ، فى كثير من جوانبها ، للحركة الرومانتيكية التى كانت سائدة فى ألمانيا - فى ذلك الوقت - بل ان أثر جوته وشيلر وشلنجر واضمح تماما فى نقده لواقع الحياة الحديثة ، لكن كما سبق أن بينت فإن اسهام هيجل يكمن فى هذا العرض الجنلى والتركيبي لكثير من قضايا الفن ، لأن هيجل لا ينظر للعمل الفنى بوصفه تعبيرا فرديا عن ذاتية الفنان ، بل ينظر له بوصفه تعبيرا كليا عن الجماعة والشعب والحضارة التى ينتمى إليها •

والحقيقة أننا اذا تجاوزنا النقد السابق ، الذى يمكن أن يركز على نقد هيجل من الخارج أو من الداخل ، أو يتصيد له بعض المعلومات غير الدقيقة التى وجدت فى معرض حديثه عن الفنون المختلفة ، مثل حديثه عن الفن المصرى القديم ، وقوله انه لم يعرف الأدب والمسرح ، وقد اشترت فى ثنايا البحث ، الى أن المعلومات التى كانت متاحة حول هذه الموضوعات ، لم تكن تتيح له أكثر من ذلك ، وهذه أمور جزئية ، والمهم فى النقد هو عدم التوقف عند الجزئيات الصغيرة • وإنما مناقشة الأفكار الكلية التى يقدمها هيجل • ولهذا فقد نجح هيجل فى إبراز الصلة العميقة بين الفن والحضارة ، وهو قد مهد بذلك للاتجاهات الفنية المعاصرة التى تربط الفن بمبحث الحقيقة أو الحضارة •

وقد أصبح هذا الاتجاه مألوفاً لدى كروتشه وهينجر ، وقد رأينا أن نظرة كروتشه للفن لا تختلف كثيراً عن نظرية هيجل ، أما هينجر ، فإن نظريته الجمالية تؤدى الى ما يؤدى اليه نظرية هيجل ، فالفن عند هينجر هو تكشف للحقيقة ، فحقيقة الوجود تتضح وتتكشف من خلال العمل الفنى (٢٤) . ولذلك فالفن عند هينجر يكشف للحقيقة الكلية ، وليس الحقيقة الجزئية ، أو حقيقة شئ بعينه • والحقيقة أن اسهامات هيجل فى مجال الفن والجمال بالنسبة الى عصره ، تعد كبيرة ، واعتقد أننا فى مصر والعالم العربى بحاجة الى نظرياته الجمالية ، لاسيما أن كثيراً من أبعاد ثقافتنا الجمالية لم تتجاوز حدود أرسطو ، ومقولاته الجمالية ، وأحسب أن معرفتنا بنظرية هيجل قد تساعدنا فى تجاوز كثير من المشكلات

(٢٤) مارتن هينجر : **لذات الحقيقة** ، ترجمة وتقديم د • عبد الغفار مكاوى ، دار الثقافة ، للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص ١٩٠ - ١٨٩ •

الثقافية والجمالية في واقعنا الراهن . بل ان فهمنا للاتجاهات المعاصرة في علم الجمال والنقد الفني مرتبطة - الى حد كبير - بمدى فهمنا لنظرية هيغل الجمالية ، لأن هذه الاتجاهات المعاصرة قد تأسست في كثير من جوانبها على نظرية هيغل الجمالية ، وليس خافيا أن هيغل في تحليله للذاتية الأوروبية ، قد عبر عنها في صورتين : أولاها : تجسده الوعي الأوروبي في صور سيامية واجتماعية وثقافية وجمالية ، وثانيتهما : التعبير عن الوعي الأوروبي بشكل مجرد في المنطق والجدل الهيغل . ولقد التفت الفكر المعاصر الصورة الأولى للوعي الأوروبي كما يتبدى عند هيغل ، في توحيده بين الوعي والتاريخ ، عبر الأشكال المختلفة مثل الدولة والدين والقانون والفن . ولذلك فإن كثيرا من الجدل المتناحرا حاليا حول قضايا هيغل في تجسده الوعي الانساني في الدولة ، وصورته في التاريخ . والعقل العربي حين يتعامل مع هيغل ، لا يد أن يعي ان ما طرحه هيغل ، هو نتيجة لتطور الحضارة والذاتية الأوروبية في فهمها لذاتها ، وفهمها لحضارتها ، وبالتالي فإن موقف هيغل من الشرق والفكر الاسلامي ، يمسك رؤية الغرب - في مراحل وعيه العميقة - للشرق ، ولذلك فحين يتحدث هيغل عن الاسلام ، يتحدث عنه تحت مسميات مختلفة ، فتارة يتحدث عن الاسلام حين يتحدث عن الاتراك ، وهذا ما كان شائعا لدى الأوروبيين في ذلك الوقت ، وتارة أخرى تحت اسم المحمدية ، أو العرب ، وهو يضع المسلمين ، ضمن حضارة الشرق ، رغم أنه يعي ان الاسلام كدين قد ساهم في تحرير الفرد ونسي استقلاله . ولا نتوقع من مفكر مثل هيغل ان يقدم حلا نهائيا لمشكلات حضارتنا ، وانما يحثنا على أن نقوم بالدور الذي قام به هو في حضارته ، ولقد قال البعض لدينا ، بأن الفكر الصوفي الاسلامي ، قد استوعب الروح الاسلامية ، وعبر عنها خير تعبير ، في وعيها بذاتها ، وادراكها للحظات الحضارية التي تمر بها الروح الاسلامية في مفترق الطرق ، لكن ظل هذا الفكر الصوفي منزويا ، وأصبح لا يصب الا من سلك طريقهم ، وهو تمثل تجربته الذاتية بأقصى درجة من الانغلاق واليقين ، اليس هذا ما فعله هيغل حين تأمل حضارته وثقافته .

هل يمكن ان يكون هذا البحث دعوة للحرية أو للتحرر من الوعي الزائف ، ومحاولة لرؤية أنفسنا ؟ لكي نعي ما نحن فيه ، لاسيما أن كثيرا من المفاهيم التي طرحت في القرن التاسع عشر ، لا تزال تعمل عملها فنيا ، ونحن في نهايات القرن العشرين .

نتائج البحث

هذه هي أهم النتائج التي توصلت إليها من دراسة لفلسفة هيغل الجمالية :

١ - يرتبط تحليل هيغل الجمال ارتباطا وثيقا برؤيته الفلسفية والسياسية والاجتماعية ، ومن ثم فإنه لا يمكن عزل الفن عن الحضارة لديه ، ولذلك فإن كل سمات نسقه الفلسفي الميتافيزيقي تظهر في رؤيته للفن بشكل واضح . وهو يضع الفن في صف واحد مع الدين والفلسفة ، ويصبح الفن بذلك أحد الطرق لمعرفة حقائق الروح الكلية .

٢ - لا تهدف نظرية هيغل الجمالية الى فرض شروط وقواعد للانتاج الفني ، وانما تسعى الى مصرفة طبيعة الجمال ، أي مصرفة طبيعة الفن .

٣ - تنبع حاجة الانسان الى النشاط الجمال من رغبة الانسان في معرفة ذاته ، والتعبير عنه وتلبية احتياجات روحية عميقة لديه ، ولذلك يربط هيغل النشاط الجمال بالاشكال المتنوعة للممارسة الانسانية ، ويربطه بالعالم المحيط بالانسان ، والأشياء تحتفظ بوجودها المستقل الحر في العلاقة الجمالية ، لأن الانسان حين يتلقى العمل الفني فإنه يتأمله دون أن يستهلكه كما هو الحال في الموضوعات التي يتعامل معها الانسان تعاملًا عمليًا بهدف سد حاجاته الرئيسية مثل الجوع والعطش .

جماليات - ٤٣٣

٤ - المتصوّد بالجمال عند هيغل هو الجمال الفنى الذى تبتدعه الروح الانسانية ، وليس الجمال الطبيعى ، ولذلك فهو يرفض النزعة الطبيعية فى الفن التى تبغى تقليد الطبيعة أو تصويرها كما هى .

٥ - وظيفة الفن هى الكشف عن الحقيقة بشكل حسى ، وغاية الفن تنبع من ذاته ، من خلال هذا التصوير وذلك الكشف ، وينفى هيغل أن يكون للفن غايات أخرى مثل الوعظ والتطهير ، لأن هذا معناه أن الفن يتحول الى مجرد أداة ووسيلة وليس غاية . ومهمة النشاط الفنى بوصفه نشاطا روحيا أن يجعل وحدة الذاتى والموضوعى المحققة فى الدولة مدركة بالوعى .

٦ - ينتمى الفن الى دائرة الروح المطلق ، وغايته هى التصوير الحسى للمطلق ذاته ، ولذلك فان مضمون الفن هو الفكرة ، وشكل الفن هو التجسيد الحسى ، وفكرة الجيغل ، هيغل ، ليست فكرة منطقية مجردة ، بل فكرة تتجسد فى الواقع بعد أن تدخل فى وحدة مباشرة معه . والمتصوّد بالجمال فى الفن هو الواقع المصاغ فى تطابق مع مفهومه ، ولذلك يعتبر المثال هو المفهوم الجمالى الرئيسى عند هيغل ، الذى كرس له كتابه « الاستطيقا » ، لدراسة المثال وتطوره ، وتنوع الفن وغناه يرجع الى تطور المثال ، كما أن اختلاف الأشكال والصور الفنية تابع لطبيعة العلاقة بين الفكرة وشكلها الخارجى ، أى تابع لتطور المثال - فحين يكون المثال مجردا ، فان التجسيد الخارجى يكون مجردا ، وهذا ما يظهر فى الصورة الرمزية للفن ، ويتضح فى الفن الشرقى وفن العمارة بشكل خاص وحين يتطابق المثال مع التجسيد الخارجى ، تظهر صورة الفن الكلاسيكى ، التى تتجسد فى عالم الفن الاغريقى القديم وفن النحت وحين يصبح التجسيد الخارجى مجرد اشارة مجردة ومظهر للمثال الروحى ، فانه تظهر الصورة الرومانتيكية للفن التى تتجسد فى فنون التصوير والموسيقى والشعر .

٧ - قدم هيغل تحليله للمقولات الجمالية من خلال التاريخ المينى للبشرية ، فحين يصف الأنواع والأشكال الفنية ، فانه يقدمها من خلال التطور التاريخى للحضارة الانسانية ، ولذلك فان فلسفته لتاريخ الفن ، تخضع لنفس التطور المنطقى الذى يتبهم فى فلسفته لتاريخ العالم . ويرد هيغل سبب تطور فن ما الى تطور المضمون ، الذى ينتج عن تطور الحضارة التى نما فيها الفن ذاته ، ولهذا فان فكرته عن سيادة فن ما - مثل العمارة فى الحضارات الشرقية - والنحت فى الحضارة الاغريقية - فى فترة تاريخية محددة دون غيره من الفنون ، يرجع الى أن لكل مرحلة

تاريخية فنا أساسيا يعبر عن هذه المرحلة . ولذلك تتحدد الأشكال الفنية بحالة العالم العامة ، فمثلا يرتبط ظهور الملحة بسيادة العصر البطولي ، وظهور البطل المستقل الحر ، وذلك لأن حالة العالم الحضارية - حينذاك - ومختلف الشروط التي يجد الإنسان نفسه فيها ، تؤدي إلى ظهور الملحة . كذلك فإن تحول الإنسان من فرد إلى مواطن في دولة ، مما أضفى على علاقته بالعالم طابعا قانونيا ، أدى إلى ظهور البثر والرواية في العصر الحديث .

٨ - في تحليل هيجل للشخصية الإنسانية التي يجب أن تكون موضوعا للفن ، قدم صورة للنمط Type ، التي استفاد منها بعد ذلك جورج لوكاتش ولوسيان جولمان في نظريتهما الروائيتين ، فلقد بين هيجل أننا حين نتخذ من الإنسان موضوعا للتمثيل الفني - يجب أن نبرز الجوانب المختلفة في الإنسان ، فلا يبدو طيبا فقط ، أو شريفا فقط ، وإنما تظهر جوانب ضعفه وقوته ، ويجب أن نركز على السمات الجوهرية في تصوير هذا الإنسان مثلما نجد في آخيل عند هوميروس ، ودوميو عند شكسبير .

٩ - إن حالة العالم ، والتحويلات الكبرى لكل أمة ، وتناقضات العصر الجوهري هي الموضوع الأساسي للتمثيل الفني ، ولا بد ألا يكتفى الفنان بتقديم وصف ساكن ، وإنما يقيمها من خلال الأعمال والأفعال الإنسانية ، لأن العمل أو الفعل هو الذي يكشف عن غايات الإنسان واتجاهه الفكري ، وتجسده اتجاهات العصر العامة الكلية بشكل فردي في أفكار الناس وتصرفاتهم عن طريق فكرة باتوس Pathos فالباتوس تحرك الفنان نحو استكمال عمله الإبداعي ، وهي التي تحرك الناس في العالم ومصراعاتهم .

١٠ - تكتسب آراء هيجل عند الفنان أهمية خاصة ، لأنه يرى أن الأصالة والتجريد الحقيقية لدى الفنان تظهر في قدرته على إبراز الطبيعة الجوهري للعصر وللشخص من خلال هذه الأشكال والأفعال الفردية .

١١ - إن العصر النهبي للإبداع الفني ، في تصور هيجل ، هو العصر البطولي ، لأن الإنسان كان يتمتع - فيه - باستقلاله وحرية ، وكان الفن يحتل مكان الصدارة في التعبير عن تصورات الشعوب ولهذا كان العالم الإغريقي عالما شعريا . بينما العصر الحاضر لا مكان فيه للشاعرية ، لأن الإنسان أصبح يعتمد على العمل والتفكير المجرد ، ولا مكان فيه للشعر الحقيقي . ولهذا تضاعفت حاجة الإنسان إلى الفن .

١٢ - يرد هيجل جنود اسباب انحطاط الفن في العصر الحديث الى الدعوة المدرسية والاكاديمية لبحث التراث الكلاسيكي للفن ، واحياء الاكار الفنية القديمة . فقد بدأ انحطاط الفن منذ دعوة هوراسيوس المدرسية - في فن الشعر - لتحديد القواعد والاسس التي يجب ان يسير بمقتضاها الفنان ، وبالطبع ، ان الفن لا يمكن ان يسير وفق قواعد معمة مسبقا ، لان جوهر الفن هو الحرية ، وبالتالي لا يمكن بحث ، او تقليد التراث العظيم للفن ، فلا يمكن ان يظهر هوميروس او سوتركليس او شكسبير مرة اخرى ، لان ما قدموه ، قد امجروه يمتلئ الحرية ، حتى النهاية ، بحيث لا يمكن تقليدكم من جديد . وهذا يعني ان التطور الذي حدث للفن ، لا يمكن ان يعود الى الوراء ، فالتاريخ اليوناني القديم ، بكل ما ابدعه في الفن ، درجة في سلم التطور المنطقي لتاريخ الفن ، ولن يعود هذا التاريخ ابدا . ولهذا فان نمط الفن الكلاسيكي يزدهر مرة واحدة ، ولا يمكن تقليد صورة الفن الكلاسيكي ، لانه لا يوجد شكل كلاسيكي فحسبه ، وانما مضمون كلاسيكي ايضا ، وسالة العالم في العصر الحديث لا يمكن ان تقدم مثل هذا المضمون ، ولذلك فان السعي لمصوم وراء التراث الفني القديم يقوم الى نزعة مدرسية تهلم الفن ذاته .

ويرد هيجل سبب انحطاط الفن - ايضا - الى تعطيل الرومانتيكية لمضمون الفن - في مراحلها الأخيرة - وطفان الذاتية ، بحيث انفصلت تماما عن أي شكل فني ، وقد أدى هذا الى غياب الاهتمام بمشاكل العصر الكبري لدى الفنانين ، وقد اقترن شياخ المضمون الجوهري للفن ، بازدياد المهارة الذاتية في زخرفة الاعمال الابداعية . وهذه القضية التي اشار اليها هيجل ، قد سبق لحوته وشيلر ان تحدثا عنها ، فبينما ان العصر الحديث - بطبيعته - معاد للفن ، ولهذا كانا يهربان منه الى بحث التراث اليوناني القديم بوصفه العصر الذهبي للفن ، ولكن هيجل يتميز عنهما في انه يرى ان العودة الى الماضي هي ضد طبيعة تطور الفن .

وقد أوضح هيجل الأسباب التي أدت الى تزايد النزعة الذاتية في الفن وطفانها على كل شيء ، ومن أهم الأسباب التي يطرحها لذلك : الحالة العامة للعالم التي لا يشعر الانسان فيها بالحرية . ونتيجة لهذا أصبح الانسان يشعر بتبعيته الكاملة للدولة ، وللأشياء المحيطة به . فاعمال البشر - في المجتمع الحديث - أصبحت منفصلة عن بعضها ، لأن كل فرد لا يعمل وفقا لمصلحة الكل الذي ينتمي اليه ، وانما وفقا لما تحليه عليه مصالحه الفردية الخاصة . وذلك لأن الفرد لا يشعر بالانتماء الى الكل ، وانما ينتمي لمصلحته الذاتية الضيقة . ونتيجة لهذا يفقد الانسان

شعوره بالاستقلال والحرية ، لأن الحرية التى يشعر بها ، فى العصر الحديث ، هى حرية ذات طابع شكلى وقانونى . ولهذا يفقد استقلاله ، ويشعر بالضيق ، لأنه يشعر - أنه فى عمله - وسيلة لغيره ، مثلما هو يجعل الآخرين وسيلة له أيضا . وهكذا يتعمد الانسجام والتوافق فى علاقة الانسان بالعالم المحيط به ، ويحل الصراع الطبقي بين البشر محل الوحدة بينهم ، وتصبح الدولة قوة قاهرة للانسان ، ولا تساهم فى تأكيد وجوده . وفى هذه الصورة التى يقنعها هيجل عن العالم الحديث ، تكمن حقيقة العصر الذى يعادى - بطبيعة وضع الانسان فيه - الجبال والفرس .

١٣ - والطريق الوحيد الذى يبقى للانسان - فى العصر الحديث - كى لا يستسلم للواقع القائم ، الذى يقتل كل أشكال الجمال والفن هو : أن يسعى الانسان نحو حريته الداخلية الخاصة ، بمعنى أن يستغرق الانسان فى ذاته ، لكى يشعر بحريته الداخلية ، والحقيقة أن هذا هو طريق التصوف أيضا ، فمادام الانسان لا يجد حريته فى العالم الخارجى ، فعليه أن يبحث عن المخرج الوحيد له فى الحرية الداخلية للذات ، وهذا ما سبق أن سار فيه الرومان حين حاولوا التحرر من ازدواجية العالم عن طريق الاستغراق فى الذات ، والدليل على ذلك انتصار الأبيقورية والرواقية ، من أجل الوصول الى شكل جديد من الحرية وهو الحرية الروحية .

١٤ - أن الحالة العامة للعالم الراهن هى التى أوصلت الفن الى ما هو عليه ، فالانسان لم يعد يقنع بصياغات الفن ، وإنما أصبح يبحث عن أشكال مجردة ومحددة ، ولذلك فالانسان أصبح يتحدث « عن » الفن بشكل مجرد ، أكثر من تفوقه أو ابتلاع الفن ، وهذا نتيجة ميل الانسان المعاصر الى صياغة كل شئ فى صورة قواعد مقننة . وقد أدت هذه الحالة العامة للعالم الى ظهور فن جديد هو « النثر » الرواية ، التى تستفيد وتقترب كثيرا من الفلسفة بوصفها أرقى أشكال الفكر . ولهذا فإن نهاية الفن عند هيجل تمنى المصالحة بين الشعر والفلسفة ، وهذا ما يظهر فى الرواية بوصفها فنا أدبيا . أما الذين يحاولون بحث أشكال الفن القديمة ، وأساليب الحياة القديمة ، فانهم يجنون أنفسهم فى موقف شبيه بموقف دون كيشوت ، الذى حاول بحث أخلاق الفروسية فى وسط عالم لم يعد يعترف بها ، وهى نتيجة - أيضا - للتطور الجدلى للروح المطلق ، ولهذا فإن عداء المجتمع الحديث للجمال والفن هو مأساة الروح الخالدة لأن احتمالات الانسان المهنية والهوى المختلفة التى تحيط به قد طبعت الوجه الانسانى بطابع التقيح والبشاعة . وهيجل حين يرصد هذا فإنه لم يأت بجديد ، لأن ليستج وشيلر قد أكدوا هذا من قبل .

١٥ - ولكن هذا لا يعنى أن هيجل يقول بصوت الفن ، وإنما هو يوصف الحالة الراحنة التى وصل إليها الفن ، ولذلك فإن وجود الفن مرهون بمضى صراع الإنسان وتضالته من أجل استرداد حريته ، فجوهر الفن هو الحرية ، ولهذا فهو يبين أنه يمكن أن يوجد الجمال والفن فى العصر الحديث حين يهتم الفن بتصوير الصراع بين الشخصية الثائرة والمختلقة ضد نظام الأشياء والقائم ولاشعرية العلاقات الاجتماعية السائدة . حيث يمكن أن تظهر عظمة الإنسان وقدراته الكامنة ، وبالتالي يسترد الإنسان ما فقدته من جمال وشعر وفن .

١٦ - ولهذا فإن الباحث يجد هذه المرحلة الطويلة والعميقة مع جماليات هيجل يتساءل هل يمكن القول بأن هيجل يقول بمرحلة جديدة من الفن ، بعد صورة الفن الرومانتيكى ، هى مرحلة الفن الحر ؟

والمضمون هذا الفن الحر لاكتفى بدائرة محددة من الموضوعات والأفكار وإنما يقدر على تصوير أى شيء ، يشعر الإنسان فيه بذاته ، ويوجد فيه حريته المفتقدة ، وحين ذاك يترك الفنان العنان للخيال الحر ، لكي يعطيه المضمون والتحديد والشكل ، ويمكن اعتبار الرواية هى الفن الأساسى المعبر عن هذه المرحلة ، مثلما كان النحت يعبر عن الصورة الكلاسيكية للفن ، لأن مضمون الرواية هو مضمون العصر الذى يحيا فيه الإنسان الآن ، هذا مجرد استنتاج يطرحه الباحث بعد هذه الصعوبة الطويلة مع أفكار هيجل فى الفن والحضارة .

أولا : المصادر الأجنبية

(١) من مؤلفات هيجل :

- G.W.F. Hegel : Hegel's Introduction to Aesthetics. Trans. by : T. M. Knox with Introduction by Charles Karelis, Oxford. The Clarendon Press, 1978.
- ——— : Aesthetics : Lectures on Philosophy of Fine Trans. by : T.M. Knox, two volumes. Oxford University Press, 1975.
- ——— : The Philosophy of Fine Art. Trans. by : F.P.B. Osmaston. G. Bell and Sons, London, 1920.
- ——— : Phenomenology of Spirit. Trans. by : A.V. Miller with Analysis of the Text and foreward by J.N. Findlay, Clarendon Press, Oxford, 1977.

(*) لا تشمل قوائم المصادر هنا على كل المراجع التي ورد ذكرها في حواشي البحث .

- : Philosophy of Right. Trans. with Notes by :
T.M. Knox. Oxford University Press, 1976.
- : Lectures on the Philosophy of Religion.
Trans. by : E. B. Spiers. Rout. & Kegan Paul, London,
1982.
- G.W.F. Hegel : The Philosophy of the Mind. Trans. by :
A.V. Miller. Oxford University Press, 1973.

(ب) مراجع عن هيجل :

1. W. Kaufmann : Hegel : Reinterpretation, Texts and
Commentary. Doubleday & Company, Garden City,
New York, 1965.
2. W. Kaufmann : Hegel's Ideas about Tragedy « Essay ».
From : New Studies in Hegel's Philosophy. ed. : q.El
Steinkraus, New York 1970.
3. W. Kaufmann : From Shakespear to Existentialism : An
Original Study. Princeton University Press, New
Jersey.
4. Hyppolite : Genesis and Structure of Hegel's Phenomeno-
logy of Spirit. Trans. by : S. Cherniak and J. Heck-
man. Northwestern University Press, Evanston,
1974.
5. J. Kaminsky : : Hegel on Art. State University of New
York Press, 1970.
6. Israel Knox : The Aesthetic Theories of Kant, Hegel and
Schopenhauer. Humanities Press, New Jersey, 1978
7. I. Soll : An Introduction to Hegel's Metaphysics. Chicago,
University Press, 1975.

8. Lukacs : The young Hegel. Trans by : R. Livingstone
The MIT Press, Cambridge, 1976.
9. G. Lukács : Hegel's False and his Genuine Ontology.
Trans. by : D. Fernbach. Merin Press, London, 1978.
10. Charles Taylor : Hegel. Cadbridge University Press,
1975.
11. Steffen Steinar : A Last Attempt to Grasp Poetry. Notes
on Hegel's Lectures on the Philosophy of Art. Jour-
nal of Comparative Poetics « AHF ». The American
University in Cairo, No. I, Spring 1961, from p. 38 to
p. 48.
12. John Edward Toews : Hegelianism. 1805-1841. Cambridge
University Press, 1980.
13. Frederick G. Weiss (Ed.) : Beyond Epistemology. New
Studies in Philosophy of Hegel. Martinus Nijhoff,
The Hague, 1975.
14. M. Ronson : Hegel's Dialectic and its Criticism. Cambrid-
ge University Press, 1982.
15. Michael Inwood (Ed.) : Hegel. Oxford University Press,
1985.
16. Albert Hofstadter : On Artistic Knowledge : A Study in
in Hegel's Philosophy of Art.
17. Howard P. Kainx : Hegel's Theory of Aesthetics in the
Phenomenology. From Idealistic Studies. Nether-
lands.

(ب) مراجع عامة في علم الجمال وفلسفة الفن :

1. K. Aschenbrenner & A. Isenberg (ed.) : *Aesthetic Theories*
Studies in the Philosophy of Art. Prentice-Hall, Inc.,
Englewood Cliffs, New Jersey, 1965.
2. A. C. Bradley : *Shakespearean Tragedy*. London, Macmil-
lan & Co. LTD., 1961.
3. David Lamb : *Language and Perception in Hegel and*
Wittgenstein. St. Martin's Press, New York, 1979.
4. T. W. Adorno : *Aesthetic Theory*. Trans. by : C. Lenhardt,
ed. by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann. R. & K. P.
London, 1984.
5. B. Bosanquet : *A History of Aesthetic*. From the Greeks
to the 20th Century. The Meridian Library, New
York, 1957.
6. Charlton : *Aesthetics*. Hutchinson University Library,
London, 1970.
7. David Simpson (Ed.) : *German Aesthetic and Literary*
Criticism. Kant, Fichte, Schelling, Schopenhauer,
Hegel. Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

ثانيا : المصادر العربية :

اولا : مؤلفات هيجل المترجمة الى اللغة العربية :

- ١ - ج . ف . ف . هيجل :
محاضرات في فلسفة التاريخ - « الجزء الاول » ، ترجمة
د . امام عبد الفتاح امام ، مراجعة د . فؤاد زكريا ، دار الثقافة
للطباعة والنشر - القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ٢ - ج . ف . ف . هيجل :
« العالم الشرقي » ، الجزء الثاني من محاضرات في فلسفة التاريخ
ترجمة وتقديم د . امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ،
بيروت ١٩٨٤ .
- ٣ - ج . ف . ف . هيجل :
اصول فلسفة الحق ، الجزء الاول ، ترجمة وتقديم وتعليق
د . امام عبد الفتاح امام ، دار التنوير ، بيروت ، الطبعة
الثانية ١٩٨٣ .
- ٤ - ج . ف . ف . هيجل :
موسوعة العلوم الفلسفية ، ترجمة وتقديم وتعليق د . امام
عبد الفتاح امام ، دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة ، ١٩٨٥ .

ثانيا : دراسات عن هيجل وعلم الجمال :

- ١ - د . امام عبد الفتاح امام :
المنهج الجدل عند هيجل ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
- ٢ - د . امام عبد الفتاح امام :
دراسات هيجيلية - دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٤ .
- ٣ - د . امام عبد الفتاح امام :
في الميثاقية - دار الثقافة للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ .

- ٤ - د . امام عبد الفتاح امام :
كبرجور ، رالد الوجودية ، المجلد الثاني ، فلسفته ، دار الثقافة
للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٥ .
- ٥ - د . أميرة حلمي مطر :
فلسفة الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة .
- ٦ - د . أميرة حلمي مطر :
مقدمة في علم الجمال . دار الثقافة للنشر والتوزيع القاهرة
١٩٧٦ .
- ٧ - د . أميرة حلمي مطر :
مقالات فلسفية حول القيمة والحضارة ، مكتبة مدبولي - القاهرة .
- ٨ - د . زكريا إبراهيم :
هيجل أو المثالية المطلقة . مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠
- ٩ - د . زكريا إبراهيم :
فلسفة الفن عند هيجل ، مجلة المجلة ، العدد رقم ١٠٧ نوفمبر
١٩٦٥ .
- ١٠ - د . زكريا إبراهيم :
مشكلة الفن . مكتبة مصر - القاهرة .
- ١١ - د . زكريا إبراهيم :
فلسفة الفن في الفكر المعاصر - مكتبة مصر ، القاهرة ، بدون
تاريخ .
- ١٢ - سمستيس :
فلسفة هيجل ، ترجمة د . امام عبد الفتاح امام - دار الثقافة
للنشر والتوزيع ، القاهرة ١٩٨٠ .
- ١٣ - شاخت « ويتشاود » :
الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين . المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ .

١٤ - عبد السلام بن عبد العالى :
هايدجر ضد هيجل (التراث والاختلاف) • المركز الثقافى العربى
- الدار البيضاء - المغرب ١٩٨٥ •

١٥ - عبد الرحمن بدوى :
المتالية الألمانية • دار النهضة العربية ، القاهرة ١٩٦٥ •

١٦ - د • فؤاد زكريا :
هيجل فى ميزان النقد ، مجلة الفكر المعاصر المجلد ٦٧
سبتمبر ١٩٧٠ •

١٧ - د • فؤاد زكريا :
هربرت ماركيوز - دار الفكر المعاصر القاهرة ١٩٧٨

١٨ - أرسطو :
فن الشعر - تقديم وتمليق وترجمة د • ابراهيم حمادة الانجلو
المصرية بدون تاريخ •

١٩ - أونولد هاووز :
الفن والمجتمع عبر التاريخ • جزآن ترجمة د • فؤاد زكريا ،
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة •

٢٠ - ديفيس هويسمان :
علم الجمال : ترجمة د • أميرة حلمى مصر - دار احياه الكتب
العربية القاهرة ، بدون تاريخ •

٢١ - عدد من العلماء السوفييت :
الجمال فى تفسيره الماركسى • ترجمة يوسف الحلاق ، وزارة
الثقافة ، دمشق ١٩٦٨ •

٢٢ - هيرت ماركيوز :
العقل والثورة • ترجمة د • فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٩ •

٢٣ - جان هبوليت :

• مبدخل الى فلمفة التاريخ عند هيجل • ترجمة انطون حمص
• منشورات وزارة الثقافة ص ١٩٦٩ •

٢٤ - د • ثروت عكاشة :

• الزمن ونسيج النظم • دار المعارف ، القاهرة •

٢٥ - مولوين ميرشت وكليفورد ليتش :

• الكوميديا والتراجييديا • ترجمة د • على احمد محمود ،
• عالم المعرفة الكويت ، يونيو ١٩٧٩ •

٢٦ - د • محمود وجب :

• الاغتراب • منشأة المعارف الاسكندرية •

٢٧ - د • محمد حمدي ابراهيم :

• دراسة في نظرية الدراما الاغريقية • دار الثقافة للطباعة والنشر
القاهرة ١٩٧٧ •

٢٨ - د • مجدى وهبة :

• معجم مصطلحات الادب • مكتبة لبنان - بيروت ١٩٧٤ •

٢٩ - ميخائيل باختين :

• الخطاب الروائي • ترجمة محمد بركة ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٨٧ •

٣٠ - د • نازلى اسماعيل :

• الشعب والتاريخ • هيجل • دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٦ •

٣١ - هوداس :

• فن الشعر • ترجمة د • لويس عوض : الهيئة المصرية العامة
للكتاب القاهرة •

الفهرس

الموضوع	الصفحة
- مقدمة	٥
- الفصل الأول	
الأسس الفلسفية لجماليات هيجل	١٧
- الفصل الثاني	
أسس فلسفة الحضارة عند هيجل	٢٢
- الفصل الثالث	
ميثافيزيقا الجمال	٩٩
- الفصل الرابع	
فلسفة الفن عند هيجل	١٧٧
- الفصل الخامس	
تاريخ الفن	٢١٧
- الفصل السادس	
نسق الفنون الجميلة ودلالاتها الميتافيزيقية	٣١٣
- الفصل السابع	
أثر هيجل على الفكر الجمال	٤١٥
- نتائج البحث	٤٣٢
- المصادر والمراجع	٤٣٩
	٤٤٧

● صدر من هذه السلسلة :

- ١ - المرايا المتجاورة
دراسة في نقد طه حسين
جابر عصفور - ١٩٨٢
- ٢ - بناء الرواية
دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ
سيّزاً أحمد قاسم - ١٩٨٤
- ٣ - الظواهر الغنية في القصة القصيرة في مصر (١٩٦٧ - ١٩٨٤)
مراد عبد الرحمن مبروك - ١٩٨٤
- ٤ - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي إلى ابن رشد
ألغت كمال الروبي - ١٩٨٤
- ٥ - قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور
منيرة عامر - ١٩٨٤
- ٦ - البلاغة والأسلوب
محمد عبد المطلب - ١٩٨٤
- ٧ - الخيال : مفهوماته ووظائفه
عاطف جودة نصر - ١٩٨٤
- ٨ - التجريب والمسرح
صبرى حافظ - ١٩٨٤
- ٩ - علامات في طريق المسرح التصويري
عبد إلفجار مكارى - ١٩٨٤
- ١٠ - مسرح يعقوب صنوع
نجوى إبراهيم فؤاد - ١٩٨٤
- ١١ - بناء النص التراثي
دراسة في الأنثى والتراجيم
فدوى مالطى - ١٩٨٥
- ١٢ - أثر الأدب الفرنسي على القصة
كروثر عبد السلام البحيرى - ١٩٨٥
- ١٣ - أبو تمام وقضية التجديد في الشعر
عبد بنوى - ١٩٨٥

- ١٤ - علم الأسلوب : مبادئه
وأجراءاته
صلاح فضل - ١٩٨٥
- ١٥ - قضايا العصر في أدب
أبي العلاء المعري
عبد القادر زيدان - ١٩٨٦
- ١٦ - الشخصية الشريرة في الأدب
المعري
عصام بهي - ١٩٨٦
- ١٧ - سيكولوجية الإبداع في الفن
يوسف ميخائيل أسعد - ١٩٨٦
- ١٨ - الرؤى المقلعة : نحو منهج
يتبنى في دراسة الشعر
الجاهلي
كمال أبو ديب - ١٩٨٦
- ١٩ - لغة المسرح عند الفريد هرج
نبيل راجب - ١٩٨٦
- ٢٠ - من حمراء الدراما واللغة
إبراهيم حمادة - ١٩٨٧
- ٢١ - أصوات جديدة في الرواية
العربية
أحمد محمد عطية - ١٩٨٧
- ٢٢ - النقد وجمال عند العقاد
عبد الفتاح النيدى - ١٩٨٧
- ٢٣ - الصوت القديم - الجديد
دراسة في الجذور العربية
لوميقي للشعر
عبد الله محمد الغدامي - ١٩٨٧
- ٢٤ - موسم البحث عن هوية
حلمي محمد القاعود - ١٩٨٧
- ٢٥ - قراءات من هنا وهناك
هدى حبيشة - ١٩٨٨
- ٢٦ - الرواية العربية : النظرة
والتحول
مجسن جاسم الموسوي - ١٩٨٨
- ٢٧ - وثقة مع الشعر والشعراء
(الجزء الثاني)
جليلة رضا - ١٩٨٩
- ٢٨ - مع الدراما
يوسف الشاروني - ١٩٨٩

- ٢٩ - تأملات نقدية في الحقيقة
الشعرية
محمد إبراهيم أبو سنة - ١٩٨٩
- ٣٠ - دراسات في نقد الرواية
طله ولدي - ١٩٨٩
- ٣١ - الخيال الحركي في الأدب
والنقد
عبد الفتاح العبدى - ١٩٩٠
- ٣٢ - دون كيشوت
بين الوهم والحقيقة
غبريال وهبة - ١٩٩٠
- ٣٣ - القس بين الحقيقة والخيال
مجدى محمد شمس الدين - ١٩٩٠
- ٣٤ - الرواية في أدب سعد مكاوى
شوقي بدر يوسف - ١٩٩٠
- ٣٥ - دراسة في شعر نازك الملائكة
محمد عبد المنعم خاطر - ١٩٩٠
- ٣٦ - الرحلة إلى الغرب في الرواية
العربية الحديثة
مصام بهى - ١٩٩١
- ٣٧ - الرؤى المتغيرة في روايات
نجيب محفوظ
عبد الرحمن أبو عوف - ١٩٩١
- ٣٨ - تحولات طه حسين
مصطفى عبد الفنى - ١٩٩١
- ٣٩ - الجنود الشعبية للمسرح
العربي
فاروق خورشيد - ١٩٩١
- ٤٠ - صوت الشاعر القديم
مصطفى ناصف - ١٩٩١
- ٤١ - البطل في مسرح الستينيات
بين النظرية والتطبيق
أحمد المعمرى - ١٩٩٢
- ٤٢ - الأسس النصسية للإبداع
الإنبيى
شاكر عبد الحميد - ١٩٩٢
- ٤٣ - اتجاهات الأدب ومعاركه
على شلش - ١٩٩٢

- ٤٥ - التطور والتجديد في الشعر
المصرى الحديث عبد المحسن طه بدر - ١٩٩٢
- ٤٥ - ظواهر المسرح الإسباني صلاح فضل - ١٩٩٢
- ٤٦ - الحق والجنون في التراث
العربي أحمد الخصخوص - ١٩٩٢
- ٤٧ - الرواية العربية الجزائرية
عبد الفتاح عثمان - ١٩٩٢
- ٤٨ - دراسات في الرواية
الإنجليزية أمين الميوطي - ١٩٩٢
- ٤٩ - جدل الرؤى المتغايرة
صبرى حافظ - ١٩٩٣
- ٥٠ - الوجه الغائب
مصطفى ناصف - ١٩٩٣
- ٥١ - نظرة جديدة في موسيقى
الشعر علي مؤنس - ١٩٩٣
- ٥٢ - قراءات في أدب إسبانيا
وأمریکا اللاتينية حامد أبو أحمد - ١٩٩٣
- ٥٣ - الرواية الحديثة في مصر
محمد بدوى - ١٩٩٣
- ٥٤ - مفهوم الإبداع الفني في النقد
الأدبي مجدى أحمد توفيق - ١٩٩٣
- ٥٥ - العروض وإيقاع الشعر العربي
سيد البهراوى - ١٩٩٣
- ٥٦ - المسرح والسلطة في مصر
فاطمة يوسف محمد - ١٩٩٣
- ٥٧ - الأسس المعنوية للأدب
عبد الفتاح النيدى - ١٩٩٤
- ٥٨ - عبد الرحمن شكري شاعرا
عبد الفتاح الشطى - ١٩٩٤
- ٥٩ - نظرية ستاينسلافسكى
عثمان محمد الحمامسى - ١٩٩٤
- ٦٠ - الذات والموضوع - قراءات
في القصة القصيرة محمد قطب عبد العال - ١٩٩٤
- ٦١ - مكونات الظاهرة الأدبية عند
عبد القادر المازنى مدحت الجيار - ١٩٩٤

- ٦٢ - المسرح الشعري عند صلاح
عبد الصبور
١٩٩٣ - ثريا العصيلي
- ٦٣ - مفهوم الشعر
جابر مصفر - ١٩٩٥
- ٦٤ - قراءات أسلوية في الشعر
الحديث
محمد عبد المطلب - ١٩٩٥
- ٦٥ - محتوى الشكل في الرواية
العربية
١ - النصوص المصرية الأولى
سيد البحراوى - ١٩٩٦
- ٦٦ - نظرية جديدة في العروض
متناسلات جونا
ترجمة منجى الكعبي - ١٩٩٦
- ٦٧ - اللاتسولية والرها في رواة
القد العربي الحديث
عبد المجيد حنون - ١٩٩٦
- ٦٨ - عناصر الرؤية عند المخرج
المسرحي
عثمان عبد المعطي عثمان - ١٩٩٦
- ٦٩ - نظرات في النفس والحياة
عبد الرحمن شكرى
جمع ودراسة عبد الفتاح الخطي
١٩٩٦ -
- ٧٠ - هكذا تكلم القصص
استئناف الخطاب الشعري
لرقت سلام
محمد عبد المطلب - ١٩٩٦
- ٧١ - الاستشراق الفرنسي والأدب
العربي
احمد درويش - ١٩٩٧
- ٧٢ - تأملات في إبداعات الكاتبة
العربية
شمس الدين موسى - ١٩٩٧
- ٧٣ - جدلية اللغة والحدث في
الدراما الشعرية الحديثة
وليد منير - ١٩٩٧
- ٧٤ - دلالة المقالومة في مسرح
عبد الرحمن الشرقاوى
سامية حبيب - ١٩٩٧
- ٧٥ - ميثاق اللغة
لطفي عبد البقيع - ١٩٩٧
- ٧٦ - تداخل النصوص في الرواية
العربية
حسن حماد - ١٩٩٧

- ٧٧ - المرأة البطل في الرواية الفلسطينية
فيحاء عيد الهادي - ١٩٩٧
- ٧٨ - من القعد إلى الحياء
أمجد ريان - ١٩٩٧
- ٧٩ - بقية القصيدة في شعر أبي تمام تمام
يمرية يحيى المصرى - ١٩٩٧
- ٨٠ - سمات الحكاية في الشعر العربي المعاصر
حسن فتح الباب - ١٩٩٧
- ٨١ - النظم وثنائية الدلالة
مراد مبروك - ١٩٩٧
- ٨٢ - تناخل الأنواع في القصيدة القصيرة
خيرى دومة - ١٩٩٨
- ٨٣ - البديع بين البلاغة العربية واللمناتيات القصيدة
جميل عبد المجيد - ١٩٩٨
- ٨٤ - أشكال القاص الشعري
أحمد مجاهد - ١٩٩٨
- ٨٥ - أدب السياسة / سياسة الأدب
ترجمة حسن البنا - ١٩٩٨
- ٨٦ - القصيدة التشكيلية
محمد نجيب التلاوي - ١٩٩٨
- ٨٧ - موسيولوجيا الرواية السياسية
صالح سليمان - ١٩٩٨
- ٨٨ - العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي
محمد فكري الجزار - ١٩٩٨
- ٨٩ - اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم
نوال زين الدين - ١٩٩٨
- ٩٠ - شعر عمر بن الفاروق دراسة أسلوبية
رمضان صادق - ١٩٩٨
- ٩١ - ظاهرة الانتظار في المسرح اللئيم
محمد عبد الله - ١٩٩٨
- ٩٢ - الرواية في القرن العشرين
ت : محمد خير البقاعي - ١٩٩٨
- ٩٣ - رواية الفلاح
مصطفى الشبيح - ١٩٩٨
- ٩٤ - بناء الزمن في الرواية المعاصرة
مراد ميزوك - ١٩٩٨
- ٩٥ - الاتجاه المعاصر في مسرح الفريد فرج
رثية ~~محمد~~ - ١٩٩٨
- ٩٦ - ترويض النص
حاتم السكر - ١٩٩٨

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٨/٤٩٣٤

ISBN — 977 — 01 — 5646 — 9

يقع محور هذه الدراسة في مدار فلسفي حول (جماليات الفنون)، وموضوعه «الفن والحضارة في فلسفة هيجل الجمالية، وتكمن أهمية البحث في جماليات هيجل في كونه ينظر إلى تاريخ علم الجمال، وفلسفة الفن، بوصلهما حلقات متصلة، أي أن دراسة الجمال لديه، هي دراسة لتاريخ الجمال والفن. هذا الاتصال نفسه يتهدى في رؤية هيجل التكاملية الكلية للفلسفة، كما تتبع أهمية دراسة هيجل من كونه قد تعرض لكثير من القضايا التي تنطبق على ثقافتنا العربية الراهلة، والتي تحتاج إلى تأصيل نظري وفلسفي، منها: البعد الجمالي في العملية الإبداعية، أشكال الفنون، تطور الفنون، الشكل والمضمون، الفن والإيديولوجيا، إشكاليات الفعل النقدي العربي المتمثلة في الفصل بين النقد في جانبه الإيجابي من جهة، والأصول الفلسفية لأية نظرية نقدية من جهة أخرى. ومن ثم، تتبج دراسة هيجل ربط هذه الاتجاهات النقدية بأصولها الفلسفية، لفهم موقفها الحضاري والتاريخي والأخلاقي. ويعد هيجل الأصل الفلسفي لكثير من النظريات النقدية الحديثة والمعاصرة التي قدمها لوكاتش، وباختين، وجولدمان، والاتجاهات الماركسية والاجتماعية في النقد، وجماعة فراتكفورت (أدورنو، والثر بنيامين، وماركيوز) .. إلخ. الأمر الذي يعكس تأثيراً كبيراً لهيجل في الثقافة النقدية والفلسفية العربية المعاصرة. بهذه الدراسة الضخمة الفنية يواصل الدكتور رمضان بسطاوي رحلة بحثه في الأصول الفلسفية بعد دراسته لجورج لوكاتش في بحث سابق، ونحن نقدم هذا الكتاب باعتباره إضافة جديدة إلى القسم الهيجلي في المكتبة العربية، ومجالاً خصياً للفنانيين، والنقاد، ولدارسي الجمال على السواء، لتحقيق وعي خلّاق بتطور الفكر الجمالي من خلال فيلسوف فذ، استوعب وحل كل الأفكار في تاريخ الفن وفلسفته.

(التحرير)